



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**ANÁLISIS DE LA MIRADA DEL
RECEPTOR AL CONTEMPLAR
UNA OBRA DE BUTOH**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

ESPECIALIDAD EN PUBLICIDAD

PRESENTA

LIZBETH PRADO RAMÍREZ

ASESOR:

MTRO. LUIS ALBERTO FONSECA LAZCANO



MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

舞踏見

BUTŌMI

LIZBETH PRADO RAMÍREZ

AGRADEZCO

CON TODO MI CORAZÓN A:

Mi mamá y mi papá
Cinti y Sandy
Gerardo
Humberto
José Bravo
Luis Koga
Tania Galindo
Mi familia
Mis amigos y
Compañeros
del butoh

A:
Luis Fonseca y
Diego Piñón

POR AYUDARME A MIRAR
EL CORAZÓN DE LA NOCHE

ÍNDICE

PRÓLOGO	I
CAPÍTULO 1	
JAPÓN Y SUS ARTES	
1.1 Algunos antecedentes de la religión y la estética japonesas importantes para la comprensión del <i>butoh</i>	1
1.2 Manifestaciones artísticas fundamentales para la comprensión del <i>butoh</i>	9
1.3 Danza y teatro, su historia	11
BUTOH	
1.4 Acercamiento al <i>butoh</i>	18
1.5 Contexto socio-histórico	24
1.6 Relación con danzas tradicionales y antiguas	29
1.7 Relación con el shintoísmo, budismo y zen	31
1.8 Vínculos con expresionismo alemán, dadaísmo y surrealismo	35
LA CUESTIÓN ESTÉTICA	
1.9 ¿Qué es lo estético?	45
1.10 Categorías estéticas	46
1.11 Lo bello, lo feo y lo grotesco	48
CAPÍTULO 2	
BUTOH Y SUS SIGNOS	
2.1 Danza y teatro como procesos comunicativos y como textos	57
2.2 El <i>butoh</i> como texto	61
2.3 El problema de la significación en el <i>butoh</i>	74
LA MIRADA	
2.4 Mirada-pasiva versus Mirada de Orfeo	86
PARTICIPACIÓN DEL RECEPTOR	
2.5 Trabajos sobre el papel participativo del receptor	92
2.6 Nuevo tipo de participación, nuevas lecturas	96

CAPÍTULO 3

BUTOH Y LO SAGRADO

3.1	Cualidades sagradas dentro del <i>butoh</i>	106
3.2	El espacio sagrado	108
3.3	El tiempo sagrado	111

TEATROS RITUALES

3.4	Algunos teatros y sus aspectos rituales	117
3.5	<i>Butoh</i> como danza-ritual	124

RETOS DENTRO DEL BUTOH

3.6	Algunos retos importantes dentro del <i>butoh</i>	131
-----	---	-----

	CONCLUSIONES	138
--	--------------	-----

	BIBLIOGRAFÍA	145
--	--------------	-----

	VIDEO	
--	-------	--

PRÓLOGO

EN EL PAÍS DEL SOL, DESPUÉS DE RECIBIR LA INFLUENCIA DE LAS CULTURAS EUROPEAS y estadounidense, de participar en la Segunda Guerra Mundial y haber fracasado, después de haber sido calcinadas dos de sus ciudades por las bombas atómicas; comienza a surgir un proceso de regeneración y cura del pueblo nipón, conjugado con una búsqueda y empeño por recuperar sus raíces, sus tradiciones, sus principios, todo lo propiamente japonés con el fin de reconstruir su cuerpo fragmentado y dolorido.

Es en esta búsqueda de reconstrucción que varios artistas consideran necesario volver la mirada al interior para poder, desde allí, recobrar su esencia. Dos de los mejores artistas japoneses que bailaban con técnicas occidentales, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, son quienes principian el rescate: desde los movimientos cotidianos de los campesinos, impresos en las labores comunes de los pueblos, hasta los movimientos de las danzas rituales; marcando una diferencia substancial ya que la utilización del cuerpo viene a expresar el material interno del bailarín, no las formas externas de una obra ya establecida.

De esta manera, en el año 1959, después de trabajos de experimentación y búsqueda, presentan la obra *Kinjiki*, otorgándole el nombre de *Ankoku-butoh*, danza de la oscuridad.

En el inicio se trataba de bailar su dolor, bailar su quemazón, su enojo, sus pesadillas del diario, el humo, los cuerpos derritiéndose, bailar la locura; para ello se valían de recursos extremos llevando al cuerpo a sumos niveles de riesgo físico y emocional. Basta ver bailar a Hijikata en pleno desborde de energía o alguna de las primeras presentaciones donde los bailarines se amarraban objetos en el pene y los pezones.

La respuesta de la concurrencia y la crítica fue explícita: una danza antiestética, carente de sentido artístico e insultante.

En este recorrido, otros bailarines japoneses también comienzan a bailar pero tocando otros temas como el amor, el gozo, hasta las imágenes más sutiles aparecen en el escenario, a partir de esta segunda etapa es que se designa como *butoh*.

No obstante, sea *Ankoku-butoh* o simplemente *butoh*, su esencia está patente en el hecho de que ambas desean la recuperación de nuestro cuerpo primigenio a través del movimiento corporal, que además abarca una recuperación de los movimientos orgánicos auténticos de cada ser humano, recuperación de nuestra parte instintiva, apertura de canales energéticos y niveles vibratorios; así como de la parte sagrada de la misma danza.

En ese sentido, el *butoh* toma impulso y fuerza al tener presentaciones en el extranjero, la primera registrada en enero de 1978 en París, continuando en Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, y de manera ulterior en países de América Latina incluido México. Las posteriores generaciones de bailarines de *butoh* se encargaron de difundir por diversos puntos del mundo esta danza. La respuesta en ellos es diferente y comienza una aceptación considerable ya que la esencia del *butoh* no se trata ya de ser japonés, sino de ser humano; porque es un movimiento al interior, asomarse a las propias vivencias y sentimientos y desde allí bailar.

En *Butoh* no interesa la pertenencia a una nacionalidad, cultura, edad, estatus, escuela de danza en específico; es más bien una danza que rebasa las segregaciones, por lo cual podríamos entenderlo como un fenómeno que tiende a la universalidad pero conserva las particularidades de cada persona.

De este modo, inicié el presente trabajo como simple espectador, con ojo registrador de formas externas de unos bailarines que veía caminar contorsionadamente, tensadas las extremidades, algunos con los ojos en blanco, algunos en completos arrebatos furiosos detonando movimientos catatónicos o parados en férrea postura por minutos.

Mi curiosidad se encargó de transportarme a la indagación cada vez más profunda del tema, hasta tomar la decisión de llevarlo a un proyecto de investigación concreto a sabiendas de que existía una parte inalcanzable en el mismo *butoh*, un punto intocable. Aún así decidí arriesgarme.

Vale la pena escribir de danza porque es una forma de comunicación que generalmente se ve o se practica pero escasamente se retoma en la teoría, a pesar de haber surgido y desarrollado en casi todo el tiempo de existencia del hombre. Además de ser una danza completamente diferente que cuestiona nuestra manera habitual de movernos, de ver, de comunicarnos, de participar y de entender el mundo.

En el primer capítulo se despeja el origen del *butoh* en Japón y esas relaciones con otras danzas o corrientes artísticas que muchos mencionan a la ligera pero no describen exactamente cuáles son esas coincidencias. Para dejar claro este origen también profundizo en algunos aspectos de la cultura japonesa, tal vez de manera extensa ya que es una visión occidental tratando de entender una visión oriental.

De tal complicación surge en un primer momento mi preocupación por esclarecer los conceptos de belleza y fealdad dentro del campo artístico, cómo se entienden estas cualidades estéticas desde el lugar de origen del *butoh* y cómo se entienden en otros países cuando el *butoh* es importado. Terminé el primer capítulo abordando las dos visiones principales y antagónicas de lo que se considera estético.

También me encargué de revisar textos de *butoh*, leyendo y releendo para explicarme el por qué de esos particulares movimientos, esa expresión profunda, grotesca, fuera de lo común que rasga la visión y el corazón. Después de eso y teniendo en cuenta sus particularidades casi únicas, decidí abordarlo desde otra perspectiva: tomándolo como un *texto* cuyas palabras que lo conformarían serían cada uno de los movimientos, elementos escénicos, ruidos, gemidos y demás.

Mi finalidad es analizar la articulación del mensaje que crea el bailarín y cómo éste llega al receptor; conocer qué acción-reacción ejerce en el público. Tal

análisis será teórico-descriptivo, al margen de que se puedan lograr algunas aproximaciones cuantitativas.

Es así como el segundo capítulo es el desglose, el desmenuzado del *butoh* en sus elementos sígnicos. Rescato autores que considero de gran ayuda para analizar al *butoh* como un texto, quedando claro que no se trata de un texto rígido y cerrado, sino siempre en movimiento, cambiante, donde significados y significantes van mutando inestables con la finalidad consciente de cansar la mente y entonces poder entender con la parte emocional de nuestro cerebro.

Con este tipo de características recurro a ciertos autores que han sido clasificados dentro del postestructuralismo, estudiosos y especialistas del lenguaje y la filosofía: Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Georges Bataille y Friedrich Nietzsche; además de Antonin Artaud por su formación en el terreno del teatro.

Profundizo en el aspecto de la mirada, forma de recibir la obra desde el sitio de espectadores; detectando también otro tipo de mirada, de ver la obra con otros sentidos además del visual y así participar en ella.

Finalmente, en el tercer capítulo, la investigación me lleva a ligarlo con grandes evidencias a teatros experimentales aparecidos alrededor de 1930 que intentan, por diferentes medios, volver a recrear el sentimiento de lo sagrado, *das ganz andere*. El *butoh* existía desde antes de llamarse así, está en las danzas antiguas rituales que de manera colectiva trabajaban con la energía para invocar, provocar la revelación de algo sagrado.

Butoh existe como un camino, como una vía cuyo propósito general y primordial es conectar con el espectador a través de las emociones que surgen de la danza del bailarín, sean grotescas o bellas. Seguramente sin entender de modo racional el mensaje, se trata de que exista una comunicación con el espectador accediendo al entendimiento desde otro nivel, desde uno al que no estamos acostumbrados pero de ninguna manera es menos efectivo: el emocional.

A través de esta entrega más auténtica del bailarín, entendernos como seres humanos a partir de ver nuestra persona reflejada en la del escenario, vernos y sentirnos allí desnudos liberando nuestras angustias y pasiones.

Así, la presente investigación es el resultado de un estudio cuidadoso y difícil porque inició con entender qué es la danza *butoh*, qué hace el bailarían, por qué se mueve así, qué quiere decirnos, cuál es el mensaje y miles de preguntas. Para mí el *butoh* ha sido más que un tema de investigación, *butoh* se ha convertido en una pasión, en una respuesta y en un enigma.

第一章

DAI ICHI SHO

CAPÍTULO I

JAPÓN Y SUS ARTES

AL APRECIAR LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS JAPONESAS SURGE EN NOSOTROS UN sentimiento que no sabemos describir con facilidad, ellas envuelven un misterio que nos atrapa, nos fascina y crea ecos en nuestro interior. Tal misterio no es gratuito pues estas manifestaciones parten de unos principios estéticos muy específicos, los cuales han dado a Japón su sello distintivo. La estética nipona a su vez se basa en los principios sagrados de sus religiones. De este modo, podemos decir que estética y religión son la tierra donde las artes japonesas florecen.

Por esto, al abordar esta investigación se mencionarán aspectos de la estética y la religión de manera simultánea, tratando de dar una visión más integral de la cultura nipona.

1.1 ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA RELIGIÓN Y LA ESTÉTICA JAPONESAS IMPORTANTES PARA LA COMPRENSIÓN DEL BUTOH

Todas las culturas asiáticas antiguas tienen por cimiento la religión y toda una ideología que las acompaña, de tal base religiosa nace y se va formando una particular estética en cada cultura que más tarde constituirá su sello particular. En otras palabras: “como todas las artes de las culturas asiáticas, los fundamentos de la estética [...] descansan sobre el elemento sagrado, sobre el contacto con mundos suprahumanos, sobre la comunión con las esferas sutiles...”¹. Japón no es la excepción.

¹ Jean Riviere, “El arte japonés”, [en línea], Dirección URL: <http://www.temakel.com/galeriajapon.htm>, [Consulta: noviembre de 2006].

Se considera al *Shinto*, palabra que significa “el camino de los dioses”, como la religión nativa de este territorio desde sus albores. El Sintoísmo es un sistema de creencias politeístas y animistas, donde se cree en: “...la activa existencia de múltiples fuerzas invisibles, dioses locales, genios protectores, espíritus de las cosechas, del hogar, de los antepasados y de los parientes fallecidos, fuerzas de la fertilidad, de la generación de la vida, poderes que mueven tanto al cosmos como a los humildes objetos”². Todas estas fuerzas son llamadas *kami* y están esparcidas en todos lugares y en todos los objetos. De hecho, los emperadores eran venerados como descendientes de la diosa del sol *Amaterasu-o-mi-kami*, y por ello nombrados “El *Kami*, gran iluminador del cielo”.

Así, los *kami* son fuerzas de la vida que pueden ser invocados a través de oraciones, cantos y rituales, con lo cual, el contacto con ellos implica una conexión con una realidad alterna mágica. En estas culturas antiguas era inimaginable la concepción de un mundo llano donde no existiera otra realidad, a esta otra realidad había que invocarla con fervor y espiritualidad, se trataba por supuesto de un acto sagrado-religioso.

“Fórmulas de protección, ayuda y de súplica acompañaban los trabajos de los artesanos, cada oficio tenía su cofradía cuyos miembros guardaban en secreto las palabras eficaces, las técnicas de éxito para edificar una casa, construir un barco [...] El *shinto* enseñaba los formulismos y los gestos adecuados”³.

Esta primera religión o culto no desapareció con la llegada del Budismo aproximadamente en el año 522 d.C. (cuyo recorrido partió desde India, pasando por China y Corea hasta llegar a Japón), sino que se superpusieron. Un ejemplo preciso de semejante sincretismo religioso es: mientras se edificaban los templos budistas, se confeccionaban las vestimentas para los monjes y se elaboraban las estatuas búdicas, los artesanos aplicaban las fórmulas del *Shinto* para controlar a los espíritus y que éstos favorecieran a los *kami* de los diversos materiales.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*

De esta manera, toda la estética japonesa está basada en los fundamentos sagrados del *Shinto*, de esta innegable conexión con la Naturaleza⁴, “...la interioridad, la concentración natural e intensa en un único objeto, el extraordinario sentido de simplificación y la incesante adaptabilidad a las diversas circunstancias”⁵.

En concreto, estos principios naturalistas con los que trabajó el Sintoísmo, conjugados con algunos fundamentos del Zen, se sintetizaron y cristalizaron en una triada esencial y compleja que difícilmente nosotros los extranjeros podemos descifrar: *wabi*, *sabi* y *suki*. Se puede decir que esta triada es la máxima prueba de que la religión y la estética en Japón están íntimamente ligadas.

Vale la pena acercarnos a estos terrenos donde las palabras resultan ser intraducibles para cualquier persona ajena a la cultura, para vislumbrar un poco de su esencia.

El arte japonés se puede caracterizar por la sencillez, la simpleza, la pobreza, en sí por el intraducible concepto *wabi*, el cual quizá podría acercarse a un estado de ánimo como lo describe Hasumi: “una pobreza estética que despierta ecos interiores”⁶. La palabra *sabi* en su sentido original se refiere a lo rústico, es decir, a la cualidad que van adquiriendo los objetos con el uso y disfrute en el transcurso del tiempo, como una apreciación del ciclo natural de la muerte, del desgaste.

El tercer elemento es *suki*. “Originalmente expresa atracción, fascinación y curiosidad, *suki* es una aventura estética más allá de estándares convencionales, deleite en lo inusual, curioso o idiosincrático. Inicialmente *suki* parecía expresar una idea de belleza que era herética y heterodoxa.”⁷ Sin embargo, bajo el

⁴ Cabe hacer la aclaración de que no existe un culto a la Naturaleza y a sus elementos propiamente. De acuerdo con Mircea Eliade, se les rinde culto al sol, al fuego, al agua, etc. una vez que se les ha dotado de una cualidad divina. “... no se trata de la veneración de una piedra o de un árbol *por sí mismos*. La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser *hierofanías*, por el hecho de «mostrar» algo que ya no es ni piedra, ni árbol, sino lo *sagrado*, lo *ganz andere*”. (Eliade Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973, p.19.)

⁵ Jean Riviere, *op. cit.*

⁶ Merton Thomas, *El Zen y los pájaros del deseo*, España, Kairós, 1999, p.119.

⁷ “Originally expressing attraction, fascination and curiosity, *suki* is aesthetic adventure beyond conventional standards, delight in the unusual, curious or idiosyncratic. Initially *suki* seems to have expressed an idea of beauty that was heretical and unorthodox...” (Teiji Itoh, *Wabi Sabi*

mandato del shogun Ashikaga Yoshinori (1399-1441) se abrió un espacio para las nuevas ideas de belleza, de arte, de originalidad, etcétera, dando forma a este concepto de *suki*. Todas estas nuevas ideas quedaron firmemente establecidas durante el siglo XIX y conocidas como *subtle elegance*, elegancia sutil. Y aunque muchos afirman que *suki* se refiere a algo inconventional, difícilmente escapa a esta idea ya constituida llamada *subtle elegance*.

Retomando esta cronología de la religión en Japón, podemos agregar que, aunque tuvo una buena aceptación el Budismo, su llegada fue más complicada de lo que creemos. “Seis sectas llegaron con décadas de diferencia entre ellas, representando sofisticados sistemas de argumentos sobre los diversos conceptos de iluminación, descripciones de varios estados mentales y psicológicos, e innumerables reglas para llegar a ser monje o monja, y que además, habían sido desarrolladas por más de cien años desde la muerte de Buda”⁸.

Para el siglo IX, dos nuevas clases de Budismo arribaron a Japón con el regreso de monjes japoneses que habían ido a estudiar a China. “La secta Tendai dirigida por Dengyo Dais [...] intentaba sintetizar todas las enseñanzas previas del Budismo, categorizándolas de acuerdo al nivel de verdad espiritual, y destacaba la idea de totalidad en la interpretación de esas verdades. Esta escuela enfatizaba mandalas, mudras, y ceremonias esotéricas.”⁹

La segunda fue la escuela de Shingon, encabezada por Kobo Daishi, la cual: “ponía especial énfasis en los misterios del cuerpo, discurso y mente. Los rituales y ceremonias de Shingon eran en su mayoría secretas [...] los seguidores de esta escuela creían que la verdad, o los más profundos significados del Budismo no podían ser enseñados con palabras, sino sólo a través de

Suki. The essence of japanese beauty, Japan, Edited by Itoh Teiji, Tanaka Ikko and Sesoko Tsune, 1993, p.7.) Todas las citas traducidas del inglés al español presentes en esta investigación son traducciones propias.

⁸ “Six sects arrived within decades of each other, representing sophisticated systems of argument concerning the various concepts of enlightenment, descriptions of various mental and psychological states, and innumerable rules for becoming a monk or nun, and so forth, that had developed over the thousand years since the Buddha’s death”. (Zeami, *The Flowering Spirit. Classic teachings on the art of Noh*, Japan, Kodansha International, 2006, p.35.)

⁹ “The Tendai sect taught by Dengyo Dais [...] attempted to synthesize all previous Buddhist teaching, categorizing them according to their level of spiritual truth, and stressed the idea of totality and the interpenetration of those truths. It emphasized mandalas, mudras, and esoteric ceremonies”. (*Ibid.*, pp.35-36.)

representaciones artísticas, las cuales incluían mandalas, mudras y mantras.”¹⁰ Lo que causó un fuerte impacto y permeó en el pensamiento de muchos japoneses, especialmente artistas, fue esta idea de: “la práctica de usar el arte – visual, vocal, y físico– para aproximarse o expresar la verdad...”¹¹.

De esta manera, podemos observar como desde tiempos ancestrales existieron reflexiones en torno a las formas de expresión, a una marcada preocupación por alcanzar la mejor y más cercana forma de expresar una verdad. Misma que las palabras no alcanzan a cubrir, a formular, a expresar por entero.

Ahora bien, después del arribo de todas estas sectas que profesaban el Budismo, llega también de China, el Budismo Zen. Voy a poner especial cuidado en separar el Budismo Zen del Zen¹² porque son dos formas diferentes y porque éste último es el que retomaremos posteriormente para ligarlo con las manifestaciones artísticas y el *butoh*.

El Budismo Zen fue introducido a Japón durante el periodo Eisai (1141-1215) después de haber nacido en India y crecido en China. Éste mezcla elementos de Tendai y de Shingon, es decir, de las dos escuelas más representativas del Budismo, sin embargo, éste se contrapone en que: “...afirma la urgencia de perpetuar la iluminación original de Buda [...] la experiencia del despertar.”¹³

Como en la mayoría de las religiones, surgen diversas escuelas con estilos diferentes de enseñanza. Las dos principales son Rinzai y Sōtō. La primera realiza una enseñanza de la búsqueda “al filo de la navaja”, los *kōan* “se

¹⁰ “Placed special emphasis on the mysteries of the body, speech, and mind. The rituals and ceremonies of Shingon were for the most part secret [...] Shingon adherents believed that the true, or deepest, meanings of Buddhism could not be taught by words, but only through artistic representation, which also included mandalas, mudras, and mantras”. (*Ibid.*, p.36.)

¹¹ “The practice of using art - visual, vocal, and physical- to approach or express truth...”. (*Ibid.*, p.36.)

¹² El Zen puede ser entendido de dos maneras: 1) como Budismo Zen, es decir, como religión, como algo aprehensible y comprensible. Entendido de esta manera, se pueden estudiar sus raíces, su contexto, su integración a la civilización japonesa, incluso llegan a parecer importantes la sala de meditación, el traje, el zazen, la técnica del Roshi, etc. 2) como Zen, el cual niega ser una religión o que se trate de una secta o escuela. El Zen es conciencia no estructurada por formas o sistemas particulares, una conciencia trans-cultural, trans-religiosa, trans-formal. Por lo tanto, en cierto sentido es “vacío”.

¹³ s/autor, *Curso de meditación Zen*, Instituto Italiano Zen Soto Shobozan Fudenji, México, Editorial De Vecchi, 2006, p.18.

convierten en problemas a los que el discípulo ha de dar respuesta en el curso de su propio desarrollo espiritual”¹⁴; mientras que la segunda propone una iluminación silenciosa, una postura receptiva a la enseñanza, “se actualiza en la vida cotidiana, allí donde el estilo de vida de Buda y Patriarcas se convierte en la manifestación del problema (kōan) instante tras instante”¹⁵.

Sin embargo, éste se fortificó y alcanzó su esplendor con Dōgen (1200-1253), quien se convirtió en el maestro de Budismo Zen de mayor influencia.

Ahora se comentará sobre el Zen aunque esto sea absurdo, errado y contrario al mismo Zen. Si bien, el Budismo Zen llegó a Japón como religión: “fue cuando Zen llegó a secularizarse a través de su asociación con las artes — Noh, té, y padrinazgo de espadachines, por ejemplo— que realmente llegó a ser Zen, más allá de ser otra conciencia religiosa con todos los atuendos, sacerdotes rapados, esculturas, incienso y rituales.”¹⁶

Zen es: “como un telegrama. Cree en lo más esencial. No permite tonterías a su alrededor, ni rituales, ni cantos, ni mantras [...] Son telegramas: urgentes, inmediatos, no dan ninguna explicación; simplemente te dan la pura esencia, el perfume de mil flores.”¹⁷

En pocas palabras, podemos decir que Zen es: “Nada sacro, sólo un vasto cielo azul”.

De esta manera, tenemos que entender que Zen no es Budismo Zen, no es una religión o dogma, no es una filosofía o estilo de vida, Zen es sólo un vasto cielo azul. Y como señala Thomas Merton: “tomar el Zen mera y exclusivamente como Budismo Zen es falsificarlo y, sin duda, delata el más rotundo fracaso en su comprensión.”¹⁸

Después de leer a diferentes autores que han escrito sobre Zen, se han encontrado diferentes posturas respecto de qué es éste. Por un lado, algunos

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, p.22.

¹⁶ “It was when Zen became secularized through its association with the arts- Noh, tea, and swordmanship, for example- that it truly became Zen, rather than just another self-conscious religion with all the trappings, bald-pated priests, sculptures, incense, and rituals”. (Zeami, *op. cit.*, pp.40-41.)

¹⁷ Osho, *Zen. Su historia y enseñanzas*, Madrid, GAIA Ediciones, 2004, p.1.

¹⁸ Merton Thomas, *op. cit.*, p.17.

autores como Osho sugieren que el Zen es igual al “despertar” o, al menos, ese es el objetivo al cual se puede llegar mediante ejercicios de meditación (*zazen*), a través de la ayuda de un maestro (*sensei*), donde la mente debe estar limpia de cualquier imagen y concentrada en un *kōan*¹⁹ para llegar a la Iluminación o *satori*.

Y por otro lado, existen personas, como el Dr. Susuki, quienes ven al Zen como experiencia, como conciencia, como un algo que sucede y no puede suplirse con palabras; como algo que simplemente está, como este vasto cielo azul; y que no se restringe a la actividad del *zazen*, sino que está en cualquier actividad. En otras palabras, Zen sería un estado de no-mente que se alcanza en alguna actividad.

Para abundar más acerca de esta segunda postura, podemos agregar que: “El núcleo mismo del Zen consiste no ya en formular declaraciones infalibles sobre la experiencia sino en asir directamente la realidad, sin mediación de la verbalización lógica.”²⁰ Para el Zen “...es inconcebible que los hechos esenciales de la existencia puedan presentarse en una simple proposición [...] pues el Zen, desde el mismo instante en que el hecho es presentado en una afirmación, considera que se lo ha falsificado. Deja uno de tener cogida la desnuda realidad de la experiencia, para suplirla con una simple fórmula verbal.”²¹

No obstante, se concluye que ambas posturas coinciden en lo siguiente: la existencia de una concha exterior que es necesario penetrar para entonces saborear la pulpa interna, la cual carece de definición.

Además, concordamos en que: “la característica eminente del Zen reside en un rechazo de todas estas elaboraciones sistemáticas, con el objeto de regresar, en lo posible, al puro, desarticulado, inexplicado campo de la experiencia directa”²². El Zen busca la experiencia directa o, mejor dicho, se manifiesta en la

¹⁹ *Kōan* son historias cortas o preguntas usadas con el objeto de la meditación y que se dan a los estudiantes de Zen. Las respuestas se suponen no deben ser lógicas, pero al menos deben indicar que el estudiante ha absorbido algo dentro de su propio ser.

²⁰ *Ibid.*, p.53.

²¹ *Ibid.*, p.53.

²² *Ibid.*

experiencia directa; y cualquier intento de poner ésta en palabras constituirá una falsificación total, al menos que la utilización del lenguaje no sea en un sentido estructurado, razonado, coherente y lógico.

En esta línea, el acto más insólito e ilógico por parte de Buda cobra sentido cuando tratamos el problema de la verbalización, acto que se ha suprimido muchas veces de las escrituras budistas por no ser coherente con los demás actos de Buda Siddhartha Gautama. Éste es el pasaje:

Buda llegó una mañana y, como de costumbre se había congregado una multitud. Había mucha gente esperando para escucharle. Pero había algo que no era habitual: llevaba una flor en la mano. Nunca antes había llevado nada en la mano. La gente pensó que alguien se la habría regalado. Buda llegó y se sentó debajo del árbol. La multitud esperaba y esperaba, pero él no habló. Ni siquiera les miró, sólo siguió observando la flor. Pasaron los minutos, las horas después. La gente estaba muy impaciente. Se dice que Mahakashyapa no se pudo contener y se rió a carcajadas. Buda le llamó, le entregó la flor y dijo a la multitud allí congregada: «Todo lo que se puede decir con palabras, ya os lo he dicho, y aquello que no se puede decir con palabras, se lo he dado a Mahakashyapa. La clave no puede ser comunicada verbalmente...»²³.

Con esta mención a Buda no se trata de explicar que el Zen es Budismo Zen o tiene relación con las enseñanzas de Gautama Buda, sino que este especial y distintivo acto de darle la flor a uno de sus discípulos (quizá el menos sobresaliente), otorgarle el conocimiento de una manera no verbal, nos permite ver que el lenguaje verbal tiene sus límites y no puede abarcar ciertas experiencias, no puede contener a la experiencia misma. Ante esta barrera, la experiencia se desborda.

Anotaremos unas líneas más acerca de algunas formas de rebasar este lenguaje verbal para expresar la experiencia directa, para cogerla con las manos desnudas; sólo serán unas líneas porque se abundará sobre ello más adelante. Ante la experiencia directa no queda más que dos maneras de expresarla, al menos en cuanto al Zen se refiere: el silencio y la risa.

²³ Osho, *op. cit.*, pp.19-20.

“Silencio y risa son la llave; silencio por dentro y risa por fuera. Y cuando la risa viene del silencio, no es de este mundo, es divina.”²⁴

“Éstas son las dos partes. El silencio interior [...] Todo el ser está en silencio, en calma [...] Y sólo el silencio puede reír, porque sólo el silencio puede comprender el chiste cósmico.”²⁵

“La risa parece ser tan irreligiosa, tan profana, que no se puede pensar en Jesús riéndose [...] la risa ha sido negada [...] Por eso los niños pueden reírse y su risa es total. Se ríen con todo su cuerpo; puedes ver cómo los dedos de sus pies también se ríen.”²⁶

Y en este sentido es como vamos a hablar del Zen para ver su relación directa con el *butoh*. Por el momento, podemos concluir que las actividades, creencias y actitudes fueron influenciadas por todas estas doctrinas (Sintoísmo, Budismo, Budismo Zen) y por el Zen, transformando la cosmovisión japonesa.

1.2 MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS FUNDAMENTALES PARA LA COMPRESIÓN DEL BUTOH

Todas las manifestaciones artísticas japonesas poseen una estética original y peculiar, la cual a su vez se basa en fundamentos del Sintoísmo y Zen principalmente. Aunque los artistas no estén plenamente conscientes de que su trabajo siga una estética particular, lo cierto es que ha sido tan larga la trayectoria de los principios del Shinto y posteriormente del Zen, que como lo explica Jean Riviere: “...han formado los fundamentos del pensamiento nipón y explican su comportamiento y sus reacciones ante la vida, incluso en la época actual”²⁷.

Profundicemos en el Zen. De ninguna manera podemos negar el enorme influjo de éste en la sociedad japonesa, pues penetró incluso en los más pequeños aspectos de la vida cotidiana de las personas. Lo podemos apreciar en

²⁴ *Ibid.*, p.27.

²⁵ *Ibid.*, p.30.

²⁶ *Ibid.*, p.24.

²⁷ Jean Riviere, *op. cit.*

su arquitectura, el teatro, las artes marciales, los jardines, el arte de disponer las flores (*ikebana*), la ceremonia del té, la pintura, la caligrafía, la poesía, entre muchos aspectos más.

Las manifestaciones artísticas son el campo que nos atañe, además de ser donde más se ve reflejado el Zen. Muchas de las artes japonesas fueron importadas desde China por los mismos monjes, sin embargo, “el Zen fue quien las transformó en verdaderas y propias “Vías”. En sus mismas denominaciones aparece casi siempre el carácter *dō*, que literalmente significa Vía, o Principio, como en el *chadō* (la Vía del té), en *kyudō* (la Vía del tiro con arco), en el *shodō* (la Vía de la escritura) o en el *bushidō* (la Vía del guerrero)”²⁸.

Todo ello nos indica que ciertas actividades comunes se transformaron en artes, en Vías; el Zen las impregnó de arte. Cada una de ellas se convirtió en una vía para llegar a la experiencia directa, a la “pulpa interna”. En este sentido, tenemos que entender el arte como “forma de experiencia espiritual”²⁹.

Por poner algún ejemplo, el maestro de japonés Luis Koga, quien estudió caligrafía en Japón, en una ocasión y como parte de la misma clase nos introdujo en el mundo del *shodō*. Realizamos el *ichi*, uno, sólo una línea horizontal con la cual pasamos practicando el resto de la clase. El perfeccionamiento del *ichi* era responsabilidad de cada quien cada una de las veces que lo trazábamos. No se trata de un puro sentido estético (se ve bien, está bien trazado, etc.) sino que implica una experiencia del ser...

“La contribución del Zen al arte se ha dado en términos de una profunda dimensión espiritual que transforma al arte en una experiencia esencialmente contemplativa, durante la cual despierta «la conciencia primigenia oculta dentro de nosotros, a quien debemos toda actividad espiritual»”³⁰. Es decir, el Zen ha permitido y ayudado a convertir cualquier actividad en un arte, en un camino que despierta nuestro fuero interno y nos conecta con nuestra conciencia primigenia.

Finalmente, en el arte japonés no hay divorcio entre arte-vida y arte-espiritualidad. La intuición Zen, el arte, la vida y la experiencia espiritual se

²⁸ s/autor, *Curso de meditación Zen, op. cit.*, p.33.

²⁹ Merton Thomas, *op. cit.*, p.117.

³⁰ *Ibid.*, p.118.

congregan en una inseparable fusión. A nosotros no nos interesa trabajar con las definiciones tradicionales que conocemos de Arte, pues al fin y al cabo se refieren al arte occidental. Aquí es importante darnos cuenta como arte es una manera de hacer las cosas, cualquier actividad puede ser un arte si a través de ella se despierta una experiencia espiritual.

Una vez explicadas las relaciones fundamentales de las manifestaciones artísticas con el Zen y su particular estética, surge la pregunta ¿Cuáles son las manifestaciones artísticas de esta particular investigación, si después de todo, cualquier actividad puede ser un arte, una Vía? Exacto. Aquí es donde nos damos cuenta que no es necesaria una clasificación excluyente de las artes como la occidental regida por la división clásica de los griegos, quienes enumeraron únicamente seis como Bellas Artes (o artes superiores porque se podían gozar mediante los sentidos superiores: vista y oído): arquitectura, escultura, pintura, música (incluye el teatro), declamación (incluye la poesía) y danza.

Aquí es donde podemos apreciar la diferencia entre Occidente y Oriente. Pues mientras en Oriente se da una apertura al campo de las artes, donde varias actividades comunes son consideradas artes o vías; en Occidente se delimita severamente a sólo seis, siete contando la cinematografía, y además realiza la división del Arte en superiores y menores, donde a las últimas se les relaciona con los sentidos del gusto, olfato y tacto considerados sentidos inferiores. Esto definitivamente marca una monumental diferencia cultural.

Sin embargo, aunque al hablar de artes o manifestaciones artísticas estemos abarcando cualquier actividad que despierte esta experiencia espiritual, vamos a adentrarnos únicamente en el terreno de las artes escénicas del teatro y la danza puesto que el *butoh* es una de ellas.

1.3 DANZA Y TEATRO, SU HISTORIA

Uno de los aspectos más relevantes y que es necesario tener presente para esta investigación es: **en Japón todas las artes escénicas que nacen o son importadas, se prolongan a través de los años y nunca mueren.** De esta

manera, Japón es casa de las más antiguas artes escénicas como el *Kagura*, y también de las más actuales como la danza contemporánea, el ballet clásico, incluso el rescate de la danza *hula*, y el *butoh*.

Un segundo aspecto de suma importancia es que **los conceptos de danza y teatro** como los conocemos en Occidente, **son diferentes en Japón**. Las tres artes escénicas por excelencia (música, teatro y danza) en Japón no se pueden dividir con claridad. En lo que respecta a la danza y el teatro, éstos se encuentran en suma comunión y se puede ver reflejado en los textos que emplean la palabra danza y teatro de manera sinonímica. En estas dos artes, el teatro lleva danza y la danza involucra al teatro de manera íntima e imprescindible. Incluso podemos hablar de teatro-danzas.

De manera muy sintética y no sin dificultad de enredos, a continuación se presenta un recorrido histórico de la danza y teatro japoneses para observar este proceso de evolución de sus artes escénicas.

Pensemos en ese Japón antiguo, más aún, cuando ni siquiera era Japón y apenas comenzaba a formarse una civilización. De este contexto fuertemente religioso de creencias politeístas y animistas que es el Shinto brota el *Kagura*, que es el antecedente más antiguo de la danza y el teatro japoneses, arte más representativo hasta el siglo VII.

El *Kagura* nació, como la mayoría de las danzas, de la imperiosa necesidad de pedir a las divinidades de la Naturaleza, agua, vientos, fertilidad en las mujeres, prolongación de la vida, revitalización de los hombres, etc. En este arte se invocaba a las deidades mediante cantos y baile, rituales que se llevaban a cabo principalmente en los santuarios shintoístas durante festivales y fechas especiales.

Las danzas *Kagura* se pueden clasificar en tres: *Mikagura* “se llevan a cabo al interior de la corte cada año en presencia del emperador”³¹, el *Satokagura* o “*Kagura* de aldea” eran las representaciones hechas para la gente común y consistían en “imitaciones de *tanemaki*, o plantación de semillas y otras

³¹ Nayibe Sánchez, “Nihon Buyo (danza japonesa): Introducción”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartesescenicas.org/danza/generos/buyo/introducción.html>, [Consulta: noviembre de 2006].

actividades agrícolas”³², el *Daikagura*, surgidas en el siglo XVII y posterior, las representaciones de mitos eran más dramáticas y tendían al entretenimiento, un tipo cómico de *Kagura* debido a la transformación del concepto de deidad.

De tal manera, la danza *Kagura* fue la que sentó las características principales de la danza y teatro japoneses: fuertes pisadas, movimientos circulares, marcados patrones geométricos y una fuerte direccionalidad del centro hacia los puntos cardinales.

Una vez que finalizaban las presentaciones de las danzas religiosas *Kagura*, existía un espectáculo llamado *Sangaku* o *Sarugaku* que incluía acrobacias, historias cómicas y magia. De este *Sarugaku*, tan bien recibido por el pueblo, se crea una escuela dedicada a la enseñanza especial de este tipo de teatro a inicios del siglo VII.

El *Kagura* sigue su camino y de él nacen otras danzas como las danzas ceremoniales de la corte (*Bugaku*), las danzas de formas budistas (*Ennen*) y el folclor popular.

Paralelamente al *Sarugaku* se desarrolló el *Dengaku*, literalmente “field music”, es decir, música del campo. “Comenzó de las canciones y danzas creadas por los campesinos durante la plantación del arroz, ambas para pedir a los dioses el aseguramiento de buenas cosechas y para disipar el tedio del propio trabajo”³³. Estos cantos y danzas llamaron la atención de la aristocracia, quienes la refinaron y la llevaron a presentarse en templos y cortes.

Fue así como el *Dengaku* y *Sarugaku* se desarrollaron al paralelo y eventualmente ambos utilizaron la palabra *noh* para denotar su acto como “performance”, quedando por tanto *Sarugaku noh* y *Dengaku noh*.

Sarugaku se transformó en *Noh* a partir de Zeami, quien gracias a las enseñanzas de actuación de su padre, uno de los mayores exponentes de *Sarugaku*, y el estilo de vida llevado al lado de su mecenas Ashikaga Yoshimitsu

³² Prof. Yoshinobu Inoura, “Kagura”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartesceniclas.org/danza/generos/tradicional/kagura.html>, [Consulta: noviembre de 2006].

³³ “Began as songs and dances performed by villagers during the rice planning, both to please the gods to ensure good harvests, and to relieve the tedium of the work”. (Zeami, *op.cit.*, pp.31-32.)

(el tercer Ashikaga shogun) logró darle un giro al *Sarugaku* convirtiéndolo en lo que ahora conocemos como *Noh*.

El *Noh* es: “una forma dramática constituida esencialmente por pantomima o actuación, canto poético, y música. Estos tres elementos son puestos en un escenario que está vacío a excepción de cuatro pilares y una pintura de un pino largo en el fondo. En algunas obras se llega a utilizar un accesorio simple, pero éste siempre debe ser reducido a lo más elemental, y entendido en el punto de una mera sugerencia. Esta sugestión es la esencia del drama en sí mismo.”³⁴

Asimismo, está bastamente impregnado de conceptos del Zen debido a su contexto histórico, ya que esta transición de *Sarugaku* a *Noh* se llevó a cabo durante el gobierno de Ashikaga Yoshimitsu, quien: “antes de su muerte a la edad de cincuenta, Yoshimitsu (1358-1408) transformó Kyoto en un centro cultural, militar y religioso; y a través de patrocinar el Budismo Zen y las artes que nosotros creemos que ejemplifican la cultura japonesa, logró que las dos fueran casi sinónimas”³⁵.

Como ya se mencionó anteriormente, en el Budismo Zen es necesaria la concentración y para ello es indispensable hacer un trabajo de limpieza, similar a barrer un cuarto, debemos barrer nuestra mente y dejarla libre de imágenes y pensamientos. “Barre tu jardín, no importa lo pequeño que sea”. Y aunque esta frase haga referencia a la mente, también aplica para otros escenarios, como por ejemplo las salas de té, las pinturas y los escenarios del *Noh* están despejados, se elevan en la simplicidad. Todo está empapado por la idea: “manifestando lo simple”.

El *Kyogen*, literalmente “palabras locas”, también proviene del *Sarugaku*, de hecho, el *Kyogen* únicamente constituía el intermedio entre la primera y segunda parte de una obra completa de *Noh*, y servía para aminorar la tensión y atenuar

³⁴ “Is a dramatic form comprised essentially of mime or roleplaying, poetic chanting, and music. These three are set upon a stage that is bare except for four pillars and a painting of a large pine tree in the background. For some plays a simple prop may be set upon the stage, but it will be reduced to its simplest elements, and understated to the point of mere suggestion. This suggestion is the essence of the drama itself”. (*Ibid.*, p.16.)

³⁵ “Before his death at the age of fifty, Yoshimitsu (1358-1408) transformed Kyoto into a cultural, military, and religious center; and through his sponsorship of Zen Buddhism and the arts that we now think of as exemplifying Japanese culture, he made the two nearly synonymous”. (*Ibid.*, p.42.)

las emociones de la obra, además de dar cierto descanso. En este arte se enseña alguna moraleja basada en principios budistas, tal representación utiliza elementos cómicos y sarcásticos donde: "...un tipo de personaje usualmente humilde pero muy astuto siempre se mofa de sus amos y de la aristocracia"³⁶.

Bunraku designa el teatro de marionetas, "el término bunraku deriva de Bunraku-za, el nombre del único teatro bunraku comercial que sobrevivió en la época moderna. El *bunraku* también recibe el nombre de *ningyo joruri*, que se refiere a sus orígenes y esencia. Ningyo significa "muñeca" o "marioneta", mientras que joruri es el nombre de un estilo de canto narrativo dramático acompañado por el shamisen, instrumento de tres cuerdas"³⁷. Y a pesar de que las marionetas son el elemento primordial, no son obras dirigidas a los niños.

Finalmente, el *Kabuki*, palabra que en un inicio significaba inusual o inconventional. Esta danza comenzó en 1603 con Izumo no Okuni, una mujer que tuvo varias seguidoras e imitadoras, sin embargo, su danza no perduró mucho puesto que la mayoría eran prostitutas. Así que durante el gobierno del shogun Tokugawa se desaprobó y: "...en 1629 fue prohibido, lanzando una ley que prohibía a las mujeres aparecer en escena"³⁸. Posteriormente fueron los adolescentes varones quienes eran los protagonistas y actores de las danzas *Kabuki*, pero debido a prejuicios de la sociedad japonesa, también fue prohibido.

El *Kabuki* que subsiste hoy en día es el que es actuado por hombres y únicamente bajo el nombre de "Obras imitando costumbres y maneras". Éste "se desarrolló durante los más de 250 años de paz que duró el periodo Edo (1600-1868). Los gustos de la clase mercante que se desarrolló en este periodo se ven reflejados en los magníficos vestuarios del kabuki y en los escenarios de las obras, que incluyen héroes enormes y gente común tratando de reconciliar el deseo personal con la obligación social."³⁹

³⁶ s/autor, "Kyogen", [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenicass.org/teatro/generos/kyogen.html>, [Consulta: diciembre de 2006].

³⁷ s/autor, "Japón-cultura", [en línea], Dirección URL: <http://www.mx.emb-japan.go.jp/sp/japon/info-cultura-bunraku-kabuki-noh.htm>, [Consulta: enero de 2007].

³⁸ Gunji Masakatsu, *The Kabuki Guide*, Japan, Kodaza Internacional, 1987, Translation by Christopher Colmes, p.19.

³⁹ s/autor, "Japón-cultura", *op.cit.*

Todo este collage de teatro-danzas hace surgir al *Buyo* que, cabe aclarar, en un inicio se refería a un arte cuyos aspectos fundamentales son: la presencia únicamente de hombres como bailarines, quienes pueden interpretar papeles femeninos o masculinos indistintamente. Aquí el maquillaje: “...adquiere mayor relevancia y se usa la tradicional base de pintura blanca usada en *Kabuki*, que realza la pintura de cejas, ojos y labios, y da a las manos y cuello la sensación de estar hechos de porcelana.”⁴⁰

En cuanto a la música, el *Buyo* es acompañado por música tradicional japonesa; y con respecto a la técnica, el alumno aprende de su maestro a través de la imitación. “La relación con la tierra es un elemento determinante, a diferencia del ideal del cuerpo en danza clásica occidental, que pretende estirarse hasta alcanzar los cielos, en las danzas japonesas la posición del cuerpo presenta un profundo arraigo hacia el piso”⁴¹.

Y posteriormente el termino *Buyo* pasó a ser una palabra que englobaba específicamente a las danzas clásicas o tradicionales que son cuatro: *Noh*, *Kyogen*, *Bunraku* y *Kabuki*. Es a partir de esta segunda concepción del término que se puede decir que *Buyo* designa aquella danza pensada como espectáculo para ser llevado a cabo en un escenario, implícitamente se seculariza su relación sagrada, mágico-religiosa.

A partir de la Era Meiji (1868-1912) es cuando se empieza a utilizar la palabra *Buyo* para designar las artes tradicionales japonesas, con la finalidad de distinguirlas de cualquier otra danza venida del extranjero. Japón en ese momento, alrededor de 1850, se abrió a Occidente y recibía su influencia, esto trajo como consecuencias el arribo de diferentes escuelas de danza y teatro extranjeras, la integración de las mujeres en los escenarios (espacios reservados únicamente a los hombres), y con ello este extraño panorama de un teatro y una danza como artes separadas.

En esta línea, la danza-teatro japonés recibió, aceptó y se enriqueció con las diversas corrientes que llegaron de Europa y Estados Unidos alrededor de 1920,

⁴⁰ Nayibe Sánchez, *op.cit.*

⁴¹ *Ibid.*

ya sea por medio del intercambio de artistas escénicos a través de becas o de la infinidad de presentaciones extranjeras en territorio nipón. Es así como al *Buyo* le continuaron las llamadas danzas contemporáneas impregnadas por los estilos de las corrientes post-moderna norteamericana, la *nouvele danse* francesa, el *Tanz Theater* y el expresionismo alemán.

Finalmente, cabe mencionar que: “...en Japón un arte no muere y otro surge en su lugar. Por el contrario, las artes japonesas se conservan y continúan existiendo sin relación con las otras. Es así que cuando la cultura europea apareció junto con una clase que la patrocinaba, las viejas artes no desaparecieron sin que simplemente continuaron viviendo y creciendo cada vez con más debilidad.”⁴²

⁴² Ichikawa Miyabi, “La danza contemporánea en Japón en los 80”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenic.org/danza/generos/contemporanea/decadadelos80.html>, [Consulta: noviembre de 2007].

BUTOH

1.4 ACERCAMIENTO AL BUTOH

ES DIFÍCIL EXPLICAR QUÉ ES EL *BUTOH* DE MANERA TEÓRICA Y LO ES PORQUE *BUTOH* ES muchas cosas a la vez y una sola. Resulta trabajoso describirlo sin bailar, sin movimiento, sin cuerpo, sólo mente.

No existe una precisa definición. Claro que podemos remitirnos a sus raíces etimológicas que nos dan una primera aproximación: “Tatsumi Hijikata, uno de los pioneros de este arte de origen japonés usa el elemento *bu* que significa movimiento, y cambia el *yo* por *toh* que es pisada y golpe; de manera que la danza que él introdujo a fines de los 50’s quedara diferenciada de cualquier otra. Podríamos entonces decir que *butoh* literalmente es la danza que golpea, que penetra, que llama a la energía de la tierra a través del cuerpo”⁸⁵.

El *butoh* es una danza-teatro nacida en Japón en 1959, año en que Tatsumi Hijikata hizo su debut coreográfico con la obra *Kinjiki*⁸⁶: “... popular bailarín y coreógrafo japonés, tardó menos de cinco minutos en escandalizar a todo un teatro con su peculiar actuación. Los que aguantaron en sus butacas hasta el final lo calificaron como grotesco, insultante y ausente de cualquier aportación artística. Este fue el nacimiento de la danza del absurdo, de la representación del ser humano en su estado más primitivo, de la ausencia de diseño o estilo, de la Danza *Butoh*”⁸⁷. Después de su acto, el autor bautizó su danza como *Ankoku-butoh*, la danza de la oscuridad.

⁸⁵ Diego Piñón, Exposición fotográfica permanente en el Museo Hermano López Rayón, Talpujahuá, Michoacán.

⁸⁶ *Kinjiki* significa “colores prohibidos”, título que tomaron prestado de una novela de Yukio Mishima.

⁸⁷ s/autor, “Danza *butoh*. El arte del ridículo”, [en línea], Dirección URL: http://funversion.universia.es/enescena/danza_butoh.jsp, [Consulta: mayo de 2006].

“Hablar del origen del *butoh* japonés implica tanto a Tatsumi Hijikata (1928-1986) considerado el arquitecto del *butoh*, como a Kazuo Ohno (1906-) nombrado el espíritu del *butoh*.”⁸⁸

Al inicio, las imágenes de algunos sobrevivientes del holocausto nuclear que caminaban desorientados, con los cuerpos quemados y con los globos oculares reventados y colgando sobre sus mejillas fueron prelude del *butoh*. Imágenes que reflejaban la muerte y el devenir del ser humano se convirtieron en el material para esta nueva danza cuya finalidad primordial era curar el cuerpo, ese cuerpo roto por la guerra, las bombas, el desastre y la muerte. Reconstruirlo. Y fue precisamente en este camino de reconstrucción donde *ankoku-butoh* también empezó a adquirir otra dimensión y por ello ahora se nombra únicamente *butoh*. Ya la danza de la oscuridad también comenzó a bailar la luz, el amor y otras pasiones del ser humano.

Sea *ankoku-butoh* o simplemente *butoh*, se trata de un arte, dicho del propio Hijikata, cuyo propósito es: “recobrar el cuerpo primigenio, el cuerpo que nos ha sido robado”⁸⁹. Es la búsqueda del cuerpo primigenio: un cuerpo abierto capaz de sentir sus propias vibraciones y energía, además tiene los canales abiertos para percibir la energía que lo circunda. De tal manera que está consciente de la fuerza de la naturaleza, del Universo del cual emanó y busca a través del movimiento conectar su emoción con la emoción del otro, y decirse un secreto sin voz.

Se trata de expresar con movimiento lo que te provoca, lo que sientes, pero a través de movimientos auténticos que no son pensados, sino espontáneos, nacidos en el instante. Es a través de esos movimientos auténticos e irrepetibles los que hacen que el cuerpo del bailarín se vea dislocado, todo contorsionado y grotesco.

Existe una intención, eso es insoslayable, pero no existen pretensiones, pretensión de verse bien, de belleza, de hacer gala de movimientos virtuosos, habilidades increíbles. No. No existe la pretensión de convencer a nadie, sólo la

⁸⁸ Exposición fotográfica permanente, Museo Hermanos López Rayón.

⁸⁹ Luis Díaz, “*Butoh*, la danza de la oscuridad”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenicas.org/danza/articulos/butoh.html>. [Consulta: junio de 2006].

intención profunda de conectarte, de lograr a través de tu expresión auténtica un vínculo emocional con el espectador. “Si tu intención es exhibir lo que tú no tienes, ya perdiste.”⁹⁰

En *butoh* no hay un concepto como tal puesto que se trata de algo personal, cada quien encuentra sus movimientos, su *butoh*, su camino, su energía, su origen; lo cual implica que es más que una técnica dancística, un estilo o una escuela.

En palabras de Teresa Carlos, bailarina en la Compañía de Butoh 0.618: “Para mí el *butoh* ha sido una provocación, ha sido un viaje al interior, un viaje algunas veces que seduce otras veces que aterroriza. Siento que la esencia del ser humano es contradictoria, es dual, es una cosa entre materia y energía, y el arte lo que hace es conjuntarlo.”⁹¹

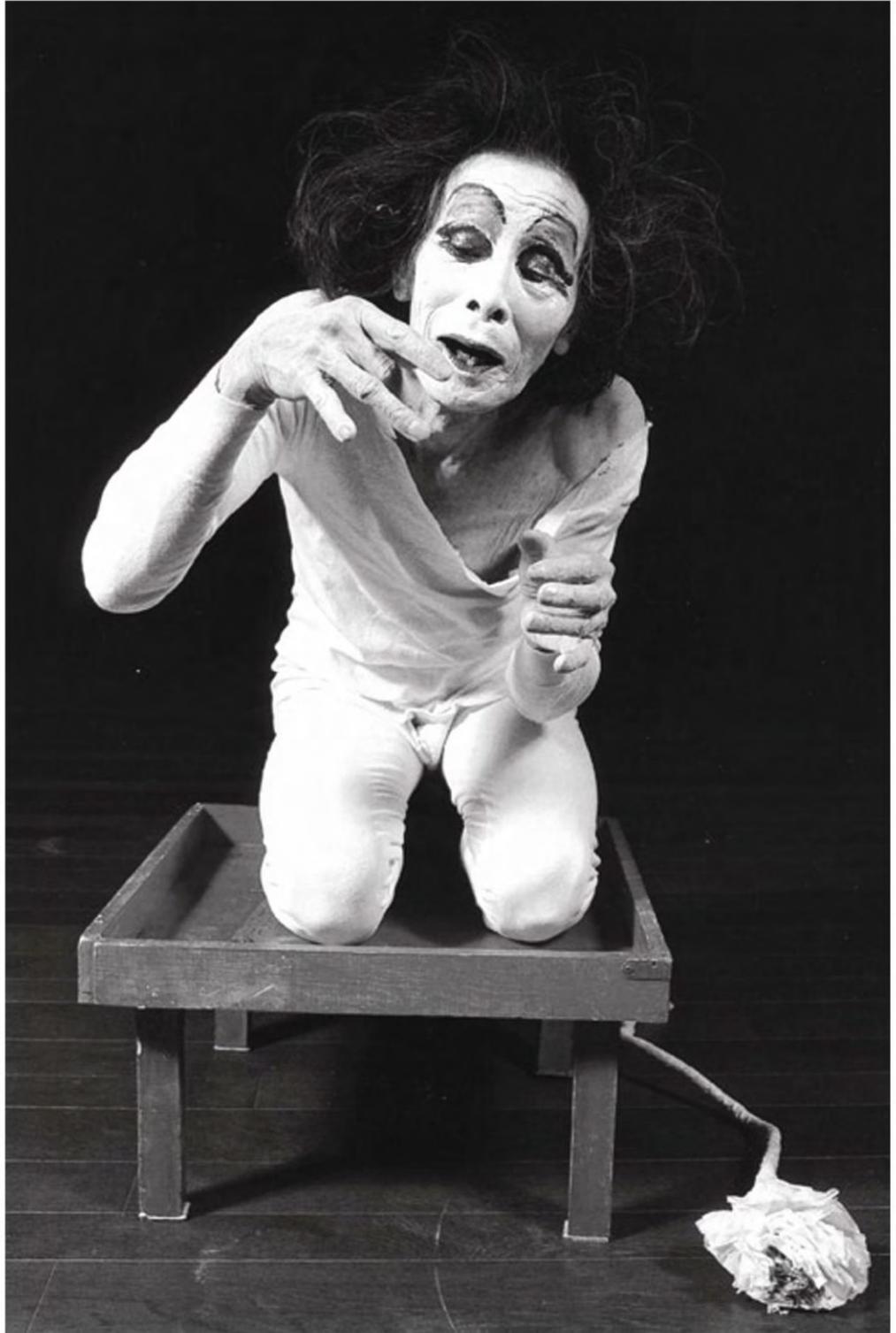
Como guía para ubicarnos históricamente en el desarrollo de esta danza, después de tener su auge en Japón con la creación de algunas compañías de *butoh* como *Dairakuda-kan*, dirigida por Akaji Maro; *Sankai Juku*, bajo la dirección de Ushio Amagatsu; y los bailarines Akira Kasai, Koh Murobushi, desprendido de la compañía *Butoh-ha Sebi*, Min Tanaka (entre otros considerados, junto con sus dos creadores, como la primera generación de *butoh*) comienza un despliegue por países europeos y Estados Unidos.

La primera función de *butoh* fuera de su territorio natal fue en París, en 1978, donde *Butoh-ha Sebi* y el grupo *Ariadne* hicieron su aparición en el teatro Vouveau Carre. Ya para la década de los 80 *butoh* ya era bastante conocido en el ámbito artístico gracias a presentaciones en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos.

En su proceso de difusión y expansión varios bailarines profesionales de México y de otros países latinoamericanos como Chile, Ecuador y Brasil viajan o asisten a los cursos de estos personajes japoneses, con lo cual América Latina también queda impregnada de *butoh*.

⁹⁰ Diego Piñón, durante un taller intensivo del 17 y 18 de mayo de 2008, en Tlalpujahua, Michoacán.

⁹¹ Teresa Carlos, [en línea], Dirección URL: <http://cero618.org/principal.html>, [Consulta: mayo de 2008].



Kazuo Ohno

Por lo menos en nuestro país de manera representativa se encuentran los bailarines Diego Piñón, quien funda *Butoh Ritual Mexicano* y que continúa en la actualidad impartiendo talleres a mexicanos y extranjeros. También a Jaime Razzo, creador de la *Compañía de Butoh 0.618* con presentaciones constantes y Lola Lince, residente en Guadalajara.

Ahora bien, existen algunos aspectos generales que se han convertido en el cliché del *butoh*, los mencionan con frecuencia en varias páginas electrónicas y algunas personas los sacan a colación como dando por sentado que una obra por poseer tales elementos ya es *butoh*. En realidad eso marca un rotundo equívoco. Hay que quedar claros: existen aspectos comunes visuales que podemos encontrar en las obras pero no son determinantes, obligatorios o indispensables; más bien dependen por completo del bailarín porque cada quien construye su propio *butoh*.

De tales elementos se menciona: el uso generalizado del cuerpo pintado de blanco, por ejemplo; sin embargo, como veremos un poco más adelante, eso son supercherías. El fundamento de pintarse de blanco se basa en que un cuerpo en blanco está más desnudo que aquel despojado de sus ropas; no obstante un bailarín puede pararse en el escenario sin estar pintado de blanco, café o cualquier color pero sí mostrándose en total desnudez interior, y no por ello deja de ser *butoh*.

Otro ejemplo, se dice que: “el cuerpo en esta danza dista mucho del ideal del bailarín de ballet, la musculatura y fuerza física de sus practicantes es totalmente opuesta”⁹²; eso no necesariamente es cierto, *butoh* lleva un extenuante y arduo trabajo físico y emocional, de tal modo que no se puede asegurar que un bailarín de *butoh* no posea una fuerza física impresionante, pero tampoco resulta una condición.

El *butoh* no narra una historia, deja que el cuerpo hable por sí mismo y para ello exige el vacío del intérprete para realizarlo. Se dice que se puede caracterizar por “...movimientos pausados o ataques de contorsión, figuras

⁹² s/autor, “¿Qué es el *butoh*?”, [en línea], Dirección URL: <http://www.danza-butoh.com.ar/quees.htm>, [Consulta: mayo de 2006].

escorzadas en las tinieblas, cuerpos que se rompen”⁹³, pero en realidad, la expresión auténtica de lo que siente el bailarín, al momento de estallar y bailarlo, es que su cuerpo tiende a moverse contorsionadamente. Vemos un cuerpo todo torcido, fracturado y tensado no porque así sea la técnica del *butoh*, sino porque estamos en un proceso de encontrar formas auténticas de expresión, formas más verdaderas de entrega, lo cual implica una ruptura con las formas convencionales enseñadas por tanto tiempo. Se trata pues de un “reentrenamiento de la conciencia” y a la vez “desarticulación de la percepción”.

Como lo menciona Diego Piñón, en *butoh*:

[...] se abordan las múltiples realidades de un cuerpo humano sometido a influencias y procesos socioculturales que lo obligan a adoptar formas convencionales de comportamiento, de expresión y de movimiento que al extralimitarse en su interior provocan una evidente dislocación del cuerpo en sus formas externas. Todo lo que uno no puede expresar en palabras tendría que quedar manifiesto a través de un lenguaje corporal amplio, basto, elocuente, elemental, auténtico, cargado de la esencia del dolor, del temor, de la pérdida, del deseo, del amor, de la pasión, del goce que quizás permita en algún momento arribar a un estado de liberación.⁹⁴

Tal propuesta del *butoh* de ofrecernos imágenes inusuales, quizá grotescas, nos presenta el gran reto de poder mantener la mirada sobre ellas y abrirse; adentrarnos en el proceso de participación de un cuerpo que está agonizando, desgarrándose, enfermando, muriendo, mutando, extasiándose, regocijándose, o lo que sea. El reto es conectarse con las emociones del otro, aún siendo éstas las más desagradables y violentas, o las más dulces y sutiles. El punto es abrirse y sentir, como bailarín y como espectador.

“El *butoh* es tan difícil de definir como el zen, pienso que si el zen es la flor, el *butoh* es descubrir la flor en movimiento, y de eso se trata, conocer el vacío en la forma, conocer que la forma es vacío que el vacío es la forma. Finalmente es abrirse, abrir el cuerpo a esa dimensión del vacío, y permitirse entrar en esa sensibilidad”⁹⁵.

⁹³ s/autor, “Danza *butoh*. El arte del ridículo”, *op. cit.*

⁹⁴ Exposición fotográfica permanente en el museo Hermanos López Rayón, en Tlalpujahuá, Michoacán.

⁹⁵ Renata Wimer, [en línea], Dirección URL: <http://cero618.org/principal.html>, [Consulta: mayo de 2008].

En mi experiencia al bailar *butoh*: tienes un universo encima, ya no está encima, ahora está dentro de ti. Cuando eres capaz de sentirlo, no fuera, sino dentro de ti, entonces quieres explotar, entonces es cuando lo sacas, lo vomitas y en ese instante bailas... surge el *butoh*. *Butoh* es cuando todo ese universo sale de tu cuerpo a través del movimiento, de la danza, y lo transmites a los demás. Ese es quizá el movimiento del lenguado.

1.5 CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO

¿Podemos entender qué es una guerra sin haber estado jamás en alguna? ¿Podemos siquiera imaginar qué se siente ser arrojado a un infierno de dos bombas atómicas? Seguramente no y quizá esto represente un hueco para esta investigación. La primera generación de artistas *butoh*, incluyendo a sus dos creadores, vivió al Japón derrotado tras la Segunda Guerra Mundial y envenenado innecesariamente con los ataques de las dos bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki.

Ante este abismo, se consultaron algunos libros que relatan lo sucedido durante las explosiones y el período de posguerra. Afortunadamente existen dos libros con relatos cronológicos de sobrevivientes de las bombas, el primero de Felipe Bustos García⁹⁶, que con su labor periodística nos acerca los testimonios de diversos *hibakusha*⁹⁷ y el segundo de Tatsuichiro Akizuki⁹⁸. Ellos, que vivieron esos horrores, escribieron su testimonio de los hechos y ahora podemos tener una vaga y ligera idea de qué se siente vivir una guerra.

Apuntamos a continuación unos cuantos párrafos de dichos testimonios con la finalidad de comprender cómo se encontraba Japón, cuáles fueron las

⁹⁶ Escritor mexicano involucrado en la concientización de lo acaecido en Hiroshima y los efectos de la bomba.

⁹⁷ Nombre que se da a todos aquellos sobrevivientes de las bombas atómicas, así como aquellos que, después de dos, tres y cuatro generaciones posteriores, siguen presentando los efectos secundarios de la radiación.

⁹⁸ Médico adscrito a un hospital de Nagasaki, escribió el único relato testimonial completo de lo ocurrido el día que cayó la bomba atómica y los días siguientes.

condiciones para que surgiera esta danza de las tinieblas y cuál es su sentido y propósito.

Para empezar con –
Este lugar que has llamado Hiroshima
no es un lugar.

Hay muchos lugares, cada uno portando ese nombre.
Uno está localizado en el pasado.
Uno en el presente.
Uno en el futuro.

Entiende –
El legendario lugar que buscas
no está localizado en un mapa.
Es un estado mental.⁹⁹

Estas palabras también se extienden a aquel lugar llamado Nagasaki.

“El lunes 6 de agosto a las 8:15 de la mañana, el *Enola Gay*, un B29 al mando del coronel de la Fuerza Aérea Estadounidense [...] Paul Tibbets dejó caer sobre la ciudad de Hiroshima (población de cerca de 300 000 habitantes) la bomba de uranio conocida como *Little Boy*. El proyectil se dirigió exactamente hacia el centro de la ciudad y detonó, tal como se había previsto, a 560 metros de la superficie: una explosión equivalente a 13 kilotones de dinamita en el aire”¹⁰⁰.

Y el 9 de agosto en Nagasaki, tres días después, “...*Fat Man* descendió silenciosa y lentamente en su paracaídas, aproximadamente dos y medios kilómetros a la deriva sobre su objetivo. Cayó durante cuarenta segundos [...] La bomba detonó a quinientos metros de la ciudad. Eran las 11:02 A.M.”¹⁰¹.

Ese día, a los pocos minutos del desastre, murieron alrededor de 300 mil gentes por incineración o aplastados bajo el desplome de las construcciones. Los hechos indican que la piel se chamuscó a 4 kilómetros del epicentro; los maderos y textiles llegaron a quemarse a una distancia de 3.5 kilómetros; las personas que estaban a 1.2 kilómetros y al exterior sufrieron laceraciones fatales que ocasionaron el 25 por ciento de la totalidad de las muertes; la tercera parte de la ciudad, 6.7 kilómetros cuadrados, se redujo a cenizas y escombros [...] Con los meses, el número de muertes alcanzó más del doble; la gente moría por quemaduras, heridas y radiotoxemia. En los treinta y seis años que han transcurrido desde entonces, la cantidad de víctimas

⁹⁹ Betty Jean Lifton, *A place called Hiroshima*, Japan, Kodasha International, 1990, p.7.

¹⁰⁰ Akizuki Tatsuichiro, *Nagasaki. Encuentro con el desastre II*, Traducción de Guillermina Féher, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.9.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.21.

cobradas ha sido de casi cien mil y en la actualidad todavía muere gente por los despiadados e imprevistos efectos secundarios de la bomba.¹⁰²

A pesar de que todo finalmente se traduce en números, cifras y porcentajes. Fueron seres humanos los que perecieron, y no fue una muerte común, de hecho, se enfrentaron a un enemigo desconocido que provocaba en la gente una muerte repentina sin siquiera tener señal alguna de heridas, quemaduras o lesiones.

Algunos más comenzaron a presentar diversos síntomas después de unas semanas: “En primeras hay nauseas, vómito, diarrea, y los granos púrpuras haciendo erupción bajo la piel. Emisiones de sangre de sus encías, garganta, recto y vías urinarias. Su cabello comenzaba a caerse. Sus glóbulos descendían. Para muchos era irse debilitando gradualmente hasta la muerte...”¹⁰³.

Justo después de la detonación de la bomba sobre Hiroshima, ¿cuál era el aspecto de la ciudad a esa hora?, pregunta Felipe Bustos a la señora Shibama, a lo cual ella responde: “No había una sola casa de pie, todo estaba en ruinas, desde el lugar donde estaba pude ver la montaña más lejana de mi casa. No había nada. La gente pasaba toda quemada de los cabellos, llena de sangre, parecía un desfile de fantasmas, de muertos que estuvieran vivos. Nadie hablaba, sus dedos colgaban derritiéndose, la piel se les desprendía, una madre cargaba a su hija muerta en la espalda, pero no se daba cuenta que estaba muerta, el cuerpecito se derretía y ella estaba con la espalda, los brazos y la cara llena de sangre, parecía que estuvieran pegados. Fue entonces cuando pensé que había tenido suerte pues llevaba todavía mi ropa interior, las otras personas no llevaban nada puesto.”¹⁰⁴

Narra el señor Akihiro Takahashi, Director del Museo de la Paz y sobreviviente de la bomba: “[...] Era doloroso ver a quienes trataban de salvar a sus familiares entre las casas derrumbadas y como les veían morir porque no tenían fuerza alguna para levantar las tejas y las columnas de las casas caídas.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 131-132.

¹⁰³ “At first there is nausea, vomiting, diarrhea, and the purple spots hacienda erupting under the skin. Blood issues from their gums, throat, rectum, and urinary tract. Their hair begins to fall out. Their white blood cell count drops. For many there will be gradual weakening until death...”. (Betty Jean Lifton, *op. cit.*, p.35.)

¹⁰⁴ Felipe Bustos García, *Los que no murieron...*, México, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1992, p.28.

Ellos veían la agonía de sus padres y familiares y no podían hacer nada. ¡Eso es la bomba atómica!”¹⁰⁵

Todo ello nos ayuda a comprender que los *hibakusha* son diferentes de aquellos que han sobrevivido a otro tipo de ataques o bombas porque:

[...] ellos guardan un profundo miedo que la contaminación invisible albergada en sus cuerpos pueda hacer erupción en cualquier momento en lo que ha sido conocido como enfermedad A-Bomba. Para la medicina profesional, la enfermedad A-Bomba es cualquier padecimiento que es causado por los efectos de la radiación sobre el cuerpo [...] para los angustiados sobrevivientes, la enfermedad A-Bomba es cualquier padecimiento que los aflija, ya sea alguno verificado médicamente o no [...] Lo que es claro es que la enfermedad A-Bomba se ha convertido más en una enfermedad emocional que física.¹⁰⁶

Muchos de ellos se encuentran en estado de alerta permanente. Viven con un mal dormido que puede despertar a cualquier hora de cualquier día. Ante dicho estado mental, buscan salidas, de las más solicitadas: las oraciones y el olvido. “Nosotros no podríamos vivir en este mundo si de algún modo no intentáramos olvidar.”¹⁰⁷

Hijikata y Ohno encontraron otra: la danza. A partir de este concierto grotesco de violencia, muerte y olor a quemado, donde queda patentada la bestialidad del ser humano, surge *butoh*, que explora la relación tensa y frágil entre vida/muerte. Su creador Tatsumi Hijikata centra su interés en: “la oscuridad que nuestro ojo moderno ha perdido, donde el espacio entre palabras y objetos desaparece”. En palabras del propio Hijikata: “Estreché manos con la muerte.”¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.46.

¹⁰⁶ “[...] they harbor a deep fear that the invisible contamination lodged in their bodies might erupt at any moment into what has come to be known as A-Bomb disease. For the medical profession, A-Bomb disease is any illness that can be caused by radiation effects on the body [...] for the fearful survivors, A-Bomb disease is any illness that afflicts them, whether medically verified or not [...] What is clear is that A-Bomb disease has become as much emotional disease as a physical one”. (Betty Jean Lifton, *op. cit.* pp.66-67.)

¹⁰⁷ “We could not live in this world if somehow we could not manage to forget”. (*Ibid.*, p.19.)

¹⁰⁸ “The darkness that our modern eye has lost, where the gab between words and things disappear. I shake hands with the dead”. (Horton Fraleigh Sondra, *Dancing into darkness. Butoh, Zen and Japan*, United States of America, University of Pittsburgh Press, 1999, p.7.)

Por ello esta exploración nace como un movimiento contracultural, porque definitivamente está en desacuerdo con la sociedad en que vive, con sus gobernantes y su enajenación. El *butoh*: “...nace siendo un movimiento de vanguardia, de contracultura y sobre todo de rebelión, de decir: “eso no queremos” [...] Los japoneses sienten que han roto su historia, han roto su cuerpo”¹⁰⁹. Y lo que buscan como si fuese una necesidad desesperada es la reconstrucción de sus vidas, de ellos mismos como personas, pues no sólo han perdido toda pertenencia material, sino algo más grande a causa de la desmoralización por la derrota, la frustración de ideales, la pérdida de seres queridos, etcétera.

“Entonces, el *butoh* desde su origen busca reconstruir este cuerpo fragmentado, este cuerpo dolorido y reconocer todas las formas que tiene este cuerpo. En cuanto a forma no me refiero a los movimientos del cuerpo sino a lo que interiormente siente toda esa persona, y reconocer desde el odio al amor, pasando por todas aquellas pequeñas cosas que hay.”¹¹⁰

Comienza como *Ankoku-butoh*, danza de las tinieblas, donde se baila el dolor y la muerte, todo lo que fue haber cargado a los muertos de la guerra. Posteriormente mutó a *butoh*, donde la muerte ha dejado de ser su distintivo para convertirse en uno de los numerosos temas. Tal cambio comenzó con Kazuo Ohno quien, cuando decide regresar a los escenarios, dice: “...yo ya bailé todo eso y ahora más bien quiero bailar el amor, y que sea a través del amor que se muevan las almas, el espíritu y los espectadores y los bailarines...”¹¹¹.

De tal manera que actualmente los temas abordados en *butoh* son infinitos y “...los modos de encararlos también ofrecen una variedad caleidoscópica. Las memorias de la infancia, la fertilidad de la tierra; figuras de salvajes primitivos, de dioses o de monjes budistas; cadáveres en movimiento; antiguas estrellas de

¹⁰⁹ Entrevista a Tania Galindo, bailarina profesional especializada en danza *butoh*, 31 de julio de 2006.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibid.*

cine o bailarines flamencos”¹¹². Pues el *butoh* se ha convertido más que en un estilo o técnica de danza, en un camino o en el impulso del lenguado...

Kazuo Ohno comenta en una entrevista que le hizo Gustavo Collini en 1994: “Butoh aguanta y aguanta dentro de la arena, en el fondo del mar, hasta que la vida redonda se convierta en algo plano. El lenguado comienza a nadar después de haberse enterrado en un movimiento vertical, con una fuerza que puede levantar la tierra. Ohno prosigue: ‘Tardé alrededor de dos años en darme cuenta de esto [...] en el momento en que el lenguado (que había estado nadando en el fondo del mar) se levanta con toda su fuerza ocurre el instante del Butoh’.”¹¹³

1.6 RELACIÓN CON DANZAS TRADICIONALES Y ANTIGUAS

Durante la indagación sobre los orígenes de esta danza se encontraron varios textos indicando que sus raíces se rastrean en las danzas tradicionales como *Kabuki* y *Noh*, además de la influencia del expresionismo alemán y la danza moderna. Sin embargo, este tema del *butoh* no admite facilismos y se ha de aclarar lo más posible tales orígenes.

Debemos tener claro que:

[...] la tradición japonesa absorbe cosas del pasado como un ingrediente para la creación de nuevas formas pero, más que transmitir o transformar el pasado, va más allá y crea nuevos géneros que se mantienen conectados con el pasado. Es así como se puede describir a la tradición japonesa como capas que se superponen unas a otras. En esto hay una gran diferencia con el teatro occidental en el que, luego de la caída de Grecia y Roma, surge el teatro medieval religioso que luego fue finalmente desplazado por el teatro renacentista y en el que incluso el teatro clásico dio paso al Iluminismo y al Romanticismo para luego ser suplantado por el teatro realista moderno. Este a su vez fue suplantado por el antirrealismo en el siglo XX. En el teatro occidental el desarrollo se ha dado a través de la crítica y la negación de lo que lo precedía. En Japón se encuentra un proceso muy diferente

¹¹² Collini Sartor Gustavo, *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*, Argentina, Vinciguerra, 1995, p.35.

¹¹³ *Ibid.*, p.146.

que está profundamente relacionado con los asuntos históricos y filosóficos y que es una de las características de la cultura japonesa.¹¹⁴

Es en ese sentido que podríamos considerar un punto de encuentro con el pasado y con las artes japonesas antiguas acerca de un principio esencial y que lo apuntó Jean Viela, uno de los estudiosos más acreditados de esta danza: “El principio esencial de Butoh, es decir la voluntad de quebrar el cuerpo, de torturarlo para hacerlo confesar su verdad, puede ser considerado como el descubrimiento del sentido estético japonés: negar la carne para resaltar mejor el sentido espiritual.”¹¹⁵

Fuera de ese principio, el *butoh* no guarda relación directa con alguna otra arte escénica tradicional japonesa, pues, aunque no fue algo premeditado, *butoh* rompió con la tradición del teatro *Noh* y *Kabuki*.

Cuando se introduce en la escena japonesa la danza *butoh*, nadie tenía referente alguno con el cual pudiera decir que esta danza estaba retomando elementos de alguna otra. Si acaso, podríamos hablar de una relación cercana con el *Buyo* (entendido en su primera concepción), que no es danza tradicional sino antigua, donde se busca el regreso a los orígenes y la recuperación del cuerpo primigenio; además, ya que el *butoh* llama con el movimiento a la energía de la tierra, la relación con *Buyo* se clarifica porque se trata de regresar al sentido ritual con el que brotó la danza en general.

De esta manera, se puede decir que *butoh* en su búsqueda por regresar a los inicios de la danza, cuando ésta contenía el elemento sagrado y ritual, encuentra en la danza antigua *Buyo* varios elementos que le funcionan para su propósito como son: el maquillaje blanco, los movimientos pausados y pisadas fuertes, la presencia de bailarines de ambos sexos y la relación con la tierra, esta postura muy inclinada y próxima al piso.

En cuanto a la influencia tan mencionada del expresionismo alemán y la danza moderna en el *butoh* podemos decir que existen dos puntos de vista. Entendamos que los iniciadores-creadores de esta danza, Hijikata y Ohno,

¹¹⁴ Prof. Toshio Kawatake, “El teatro japonés durante el período Tokugawa”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenicas.org/teatro/generos/tokugawa6.html>, [Consulta: enero de 2007].

¹¹⁵ Collini Sartor Gustavo, *op.cit.*, p.43.

paradójicamente justo antes habían alcanzado la cumbre como bailarines profesionales de danza clásica y contemporánea, lo cual implica una formación de diversas escuelas y técnicas extranjeras. Asimismo, la mayoría de los bailarines de la primera generación de *butoh* tuvieron la oportunidad de estudiar en el extranjero o en su país estas nuevas danzas debido a la apertura de Japón y sus consecuente occidentalización; con lo cual, ellos a su vez enseñaron a sus alumnos y siguientes generaciones de bailarines de *butoh* sus técnicas con dicha influencia.

No obstante, *butoh* ya no se trata de una técnica. Claro que existen cursos y maestros dedicados precisamente a la enseñanza de técnica *butoh*, pero no es una condición para bailar esta danza y no necesariamente esa influencia que tienen los maestros permea en el estilo de sus alumnos; porque, insistimos una vez más, **el *butoh* es un camino personal donde uno baila desde lo que es y siente.**

1.7 RELACIÓN CON EL SHINTOISMO, BUDISMO Y ZEN

El *butoh* está tratando de retornar a las formas arcaicas y por lo mismo está fuertemente impregnado de un sentido sagrado, quizá no religioso.

No podemos negar las conexiones existentes entre *butoh* y las religiones que han surgido en Japón, además del mismo Zen, pues a pesar de ser sutiles, son cuerdas que han dado forma al *butoh* actual.

Ya desde la llegada del Budismo a tierras japonesas, en especial de la escuela Shingon, los practicantes sintieron la necesidad de expresar las verdades de su religión a través de otro medio que no fuesen las palabras, pues éstas limitaban o no alcanzaban a expresar la esencia del Budismo. Su solución fue expresar dichas verdades a través de representaciones artísticas, “la práctica de usar las artes - visual, vocal, y física- para acercarse o expresar la verdad...”¹¹⁶.

En este sentido, encontramos ya uno de los hilos conectores con el *butoh*: la necesidad de utilizar otro tipo de lenguaje diferente al de las palabras para expresar alguna verdad.

¹¹⁶ Zeami, *op.cit.*, p.36.

En *butoh* se trata precisamente de revelar esa verdad, o mejor dicho ese sentimiento, a través del lenguaje corporal que es la danza. “Todo lo que uno no puede expresar en palabras tendría que quedar manifiesto a través de un lenguaje corporal amplio, basto, elocuente, elemental, auténtico, cargado de la esencia del dolor, del temor, de la pérdida, del deseo, del amor, de la pasión, del goce...”¹¹⁷.

Esta urgencia de encontrar otro tipo de lenguaje u otra manera de expresar algo también se encuentra en el Zen. Repetidamente se menciona en las obras sobre Zen la necesidad de arribar a un **estado de no-mente**. Pero ¿A qué se refiere el estado de no-mente?

Autores como Osho señalan que cuando “...has encontrado al ser, hay un silencio y una paz inmensos. Es el nirvana, la no-mente”¹¹⁸. No obstante, consideramos que la no-mente se refiere a un estado donde no existe la racionalización de las cosas; como lo es el Nirvana, pero también existe este estado fuera de él, como por ejemplo en el arte de las espadas: “Un auténtico espadachín no funciona desde la mente, no puede hacerlo, porque la mente se toma su tiempo. La mente piensa, calcula, y cuando estas luchando con una espada...”¹¹⁹.

A este estado de no-mente nos referimos, es decir, no necesariamente es el Nirvana, sino un estado de cero pensamientos, cero prejuicios, juicios, etcétera.

Zen = No-mente = No-pensamientos = Silencio profundo donde todos los
pensamientos han desaparecido

“Cuando entras en el mundo del zen te encuentras con la no-mente. El zen es equivalente a la no-mente. No es libertad de la mente; es libertad desde la mente, lo cual es una enorme diferencia, una diferencia infranqueable. No es la mente lo que está libre; eres tú quien está libre de la mente...”¹²⁰.

¹¹⁷ Exposición fotográfica permanente.

¹¹⁸ Osho, *op.cit.*, p.59.

¹¹⁹ *Ibid.* p.80.

¹²⁰ *Ibid.* p.128.

Para el *butoh* se puntualiza, se exige estar en un estado de no-mente. De hecho, Kazuo Ohno siempre pregunta: “¿A qué te refieres cuando dices ‘entiendo’?”. Porque para él existen cosas mucho más importantes que la comprensión racional, no todo puede ser entendido de esa manera, así como no todo puede ser expresado por el lenguaje verbal.

¿Me pregunto a que te refieres cuando dices, ‘entiendo’? Cuando alguien me dice eso, realmente no sé como contestar. Porque no bailas sin tratar de comprender todo. La audiencia puede ser movida sin tener que comprender todo lo que está pasando en tu presentación. ¿Acaso esa no es la razón principal por la que bailamos –para atrapar al público en un nivel visceral? Esa es la razón por la cual me siento terriblemente perdido escuchando a la gente hablar de entendimiento en mi presentación. Por supuesto, puedes usar tu cerebro para pensar, pero cuando se viene a bailar, sólo olvida todo eso.¹²¹

Por ello, uno de los ejercicios fundamentales en el *butoh* es la meditación, meditación en movimiento. Ésta no significa “pensar en”, “meditación significa no pensar en absoluto y, desde luego, no significa quedarse dormido. Significa estar despierto. Significa que los pensamientos han desaparecido y solamente queda la conciencia pura, una presencia”¹²². Por tanto, la meditación también sería una forma de estar en el estado de no-mente.

Otro de los aspectos del Zen que están involucrados en *butoh* es el **desaprender**. “Porque has aprendido malas formas y malas formas son las barreras, tienes que desaprenderlas. Naces iluminado, pero después eres forzado hacia la ignorancia, condicionado por una sociedad demente. No es extraño que te sientas desgraciado y seguirás siéndolo. Ése no es el florecimiento de tu ser.”¹²³

Desaprender en el *butoh* es olvidarse de las formas estereotipadas, dejar de lado los movimientos racionalizados, movimientos sin vida, más cadáveres que

¹²¹ “I wonder what you mean when you say, ‘I understand’? When someone tells me that, I really don’t how to respond. Why not dance without trying to comprehend everything. The audience can be moved without having to comprehend all that goes into making your performance. Isn’t that the very reason we dance –to engage the audience on a visceral level? That’s why I’m at a terrible loss to hear people talk of understanding my performance. Of course, you can use your brains to think, but when it comes to dancing, just forget all that”. (Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *Kazuo Ohno’s World from without & within*, Middletown, Canada, Wesleyan University Press, 2004, p.198.)

¹²² Osho, *op.cit.*, p.100.

¹²³ *Ibid.*, p.98.

nada puesto que son meras repeticiones, ficciones, flores de plástico, sustitutos no procedentes del ser que los efectúa.

En el *butoh*, al menos, se intenta perseguir una originalidad de los movimientos, de la danza misma. En el *butoh* se desaparece. Y esto únicamente puede suceder si nos despegamos de la mente que todo lo quiere controlar. “En el momento que te desprendes un poquito de la mente, sucede la celebración, la alegría [...] De pronto, las puertas se abren. Nunca habían estado cerradas, tu mente era lo único que estaba bloqueando el camino...”¹²⁴.

Así, este desaparecer también va muy ligado al **desenseñar o no-enseñar**. Kazuo Ohno en su estudio les comenta a sus alumnos: “Nunca cautivarás nuestra atención a menos que demuestres buena voluntad para desarticular tu cuerpo entero. Trata de bailar en el espíritu que cada singular coyuntura de tu cuerpo puede desgonzar por sí misma en cualquier momento. Nunca habías hecho eso antes, entonces por qué no tratar de explotar nuevo terreno hoy. Por favor solo hazlo; no hay *nada* que yo pueda enseñarte.”¹²⁵

En esta línea, también encontramos otra relación entre Zen y *butoh*: la utilización de un lenguaje diferente. “El lenguaje utilizado por el Zen es un anti-lenguaje”¹²⁶ así como también el del *butoh*.

El Zen: “...sugiere lo que no puede ser dicho, y usando un mínimo imprescindible de formas, nos despierta a lo que no tiene forma...”¹²⁷. Así en el *butoh*, a través de unos cuantos movimientos indispensables nos despierta, a nosotros como público, algo que no tiene forma, algo invisible pero que está allí. En el *butoh* se necesita de la forma únicamente en la medida en que nos ayuda a develar poco a poco lo interno, eso interno carente de definición, lo informe.

Si bien, en el Budismo Zen existe la posibilidad de expresar lo que no puede ser dicho en palabras a través de dos maneras: la risa y el silencio; el *butoh*

¹²⁴ *Ibid.*, p.97.

¹²⁵ “You won’t engage our attention unless you demonstrate a willingness to disjoint your entire body. Try to dance in the spirit that every single joint in your body could unhinge itself at any moment. You’ve never done so before, so how about trying to break new ground today. Please just do it; there’s *nothing* I can teach you”. (Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *op.cit.*, p.219.)

¹²⁶ Merton Thomas, *op.cit.*, p.66.

¹²⁷ *Ibid.*, p.18.

encuentra su propia manera de expresarlo, crea su propio lenguaje desarticulado, no racionalizado, espontáneo.

En el *butoh* se trata de expresarse con un lenguaje espontáneo, *free style*. “No calcules o trabajes mentalmente tus movimientos. Porque haciendo eso, te inhibes de responder espontáneamente. Trata de mover tus manos sin pensar en eso, tienes que ir más allá de una lógica coreográfica. La raza humana ha sobrevivido en esta tierra y continúa haciéndolo sin poner el menor esfuerzo en ello. Lo hemos hecho sin tener que pensar acerca de eso.”¹²⁸

Y también agrega Ohno: “Sé espontáneo, sólo así. ¿Cómo las palabras pueden explicar cómo moverse? Sólo hazlo. Quiero bailar para surgir de una fuente inexplicable.”¹²⁹

En una entrevista con Tania Galindo, bailarina y maestra de danza *butoh*, se le preguntó sobre la relación entre Zen, Budismo y *butoh*, ella contestó:

Sí hay una relación pero no es el fin mismo, sí está permeado porque desde el *butoh* trataron de recuperar lo que había de la historia japonesa, entonces, dentro de recuperar esa historia japonesa recuperan el zen, recuperan mucho de las danzas del *buyo* [...] y de los movimientos de los campesinos japoneses. Los movimientos de los campesinos japoneses tenían mucho que ver con eso de ser chiquitos. El *butoh* tiene mucho que ver con el zen porque tiene que ver con la meditación, con el movimiento, con encontrar el cuerpo sutil a través de varios ejercicios [...] Entonces, obviamente tienen toda una serie de conexiones pero no es que sea una premisa del *butoh*...¹³⁰

1.8 VÍNCULOS CON EXPRESIONISMO ALEMÁN, DADAÍSMO Y SURREALISMO

Así como encontramos conexiones entre *butoh* y Zen, y algunas religiones; también existen entre *butoh* y algunas corrientes artísticas como el

¹²⁸ “Don’t calculate or mentally work out your movements. Because in doing so, you inhibit yourself from responding spontaneously. Try moving your hands without thinking about it, you’ve got to go beyond choreographic logic. The human race has survived on this earth and continues doing so without putting any effort into it. We have done so without having to think about it”. (Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *op.cit.*, p.207.)

¹²⁹ “Be spontaneous, just like this. How could words ever explain how to move? Just do it. I want dance to spring from an inexplicable source”. (*Ibid.*, p.221.)

¹³⁰ Entrevista a Tania Galindo.

expresionismo alemán, el dadaísmo y el surrealismo. A continuación se desglosarán tales puntos de encuentro.

*Un venado azul se desangra
quedamente en un zarzal.
Trakl*

Se dice que: “**la abstracción**, en particular, es propia de los pueblos que manifiestan una «discordancia interior»; se da, sobre todo, cuando el individuo se encuentra inmerso en una realidad extraña y hostil, y se ve impulsado a transformarla, arrancando los objetos de su contexto natural y liberándolos de sus mutuas interrelaciones...”¹³¹. Esa “discordancia interior” fue precisamente lo que estaba experimentando la sociedad alemana después de ver el fracaso de los ideales de la revolución burguesa a principios del siglo XX con el despliegue del capitalismo.

De tal manera que a inicios del siglo pasado, los artistas alemanes se dedicaron a exponer sus ideas ya no bajo el arte figurativo como lo hacían los impresionistas, sino a través de un arte que utilizaba la deformación como vehículo para resaltar el estado emocional del artista, y esto se traduce en un arte abstracto, no claro, caracterizado por una tendencia a lo especulativo, lo misterioso, lo sobrenatural, lo deforme y lo demoníaco.

Para la investigación presente utilizaremos la palabra expresionismo para definir el período de 1905 a 1925, aproximadamente, en que una nueva juventud transformó la vida cultural alemana en todas sus manifestaciones. Asimismo: “el expresionismo no es una escuela estructurada con un programa definido y un estilo homogéneo. Es una sensibilidad difusa, un estado de espíritu por debajo del cual la nota dominante es la diversidad individual. Incluso algunos de los expresionistas más célebres han negado explícitamente su adscripción a éste o cualquier otro movimiento”¹³².

Mientras que los impresionistas se encargan de plasmar lo que su percepción sensible capta de la realidad exterior según las leyes establecidas, los expresionistas adoptan una actitud crítica y proceden a desnudar esa realidad, a

¹³¹ Casals Joseph, *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Barcelona, Montesinos, 1982, p.18.

¹³² *Ibid.*, p.8.

desintegrarla y poner de manifiesto su carácter relativo. Se encargan de demostrar que la verdad de la naturaleza sensible no es absoluta. “El expresionismo se porta como enemigo de la naturaleza’, dirá F. M. Hübner, porque ‘duda de su verdad’.”¹³³

Todo este panorama nos da la pauta para poder ver una de las relaciones que guarda el *butoh* con este movimiento, pues esta danza-teatro nace de la posguerra, ¡Después de las dos bombas atómicas! es decir, de un medio completamente extraño y hostil, el cual empuja al hombre a alejarse de lo objetivo y buscar en lo subjetivo, en lo abstracto, en lo profundo del hombre, en su interior, en las mismas entrañas de la tierra que es de donde provenimos. Quizá por eso para los bailarines de *butoh* es tan vital encontrar este punto de encuentro con los orígenes.

En este sentido podemos decir que *butoh* es una danza “abstracta”, una danza tan cerca del expresionismo como la danza y el teatro clásico occidental lo están del impresionismo.

Así también encontramos como el expresionismo posee cierta relación con el mismo Zen, que a su vez está relacionado con el *butoh*: “Ahora el expresionismo, por medio de **la visión interior**, aspira a descubrir su sentido profundo. No quedarse en la superficie de la realidad, sino penetrar en su núcleo y, desde allí, hacerla estallar.”¹³⁴

En el expresionismo alemán encontramos imágenes grotescas y deformes, pues como se apuntó anteriormente, se trata de vivificar ese sentido emocional y anímico del artista. Para estos años ya no interesa contribuir al arte con representaciones bellas, de hecho, ya se empiezan a ver los primeros destellos del desinterés absoluto que rige al dadaísmo.

Así, las imágenes de cuerpos putrefactos y cruces ruinosas inundan el campo de la poesía con autores como Georg Trakl, he aquí un fragmento de su poesía en *Revelación y perdición*: “Del azul casi corrupto salió la sombra pálida de mi hermana y habló así su sombra ensangrentada: desgarrar, espina negra [...] Y

¹³³ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹³⁴ *Ibid.*, p.29.

cayó fulgente una gota de sangre en el vino del solitario; y cuando tomé de él, sabía más amargo que la adormidera; y una nube negruzca envolvió mi cabeza, las lágrimas de cristal de ángeles condenados; y suavemente manó al sangre de la herida plateada de mi hermana y cayó una lluvia de fuego sobre mí”¹³⁵.

Otra conexión innegable entre *butoh* y este movimiento es el motivo de la fealdad. Por ejemplo, en *Die Brücke*, El Puente, el primer grupo de expresionistas organizado, “por lo general, en todas las representaciones humanas [...] parece darse una inevitable **propensión al feísmo**.”¹³⁶

En *butoh* los cuerpos de los bailarines se contorsionan una y otra vez, quebrándose, desgarrándose en un intento por liberarse de la mente y las reglas sociales, y así poder entrar en contacto con las fuerzas primitivas, con los orígenes. Pareciera que lo primitivo no puede ser considerado bello, pues su carácter salvaje y silvestre no puede contenerse en los cerrados límites de la belleza, sino en el vasto campo de la fealdad.

Igualmente, esta tendencia a la fealdad se ve reflejada en el terreno del cine alemán de entreguerras, donde podemos advertir como el repertorio de los personajes principales son todos terroríficos: monstruos, tiranos y asesinos.

Por otro lado, Kandinsky teorizó sobre la forma en la pintura, sin embargo, también puede aplicarse perfectamente al *butoh*: “la forma es tan sólo la expresión del contenido interior, y que por tanto, sólo debe responder a la necesidad interior del artista; éste ya no tiene porque mantenerse fiel al objeto: lo importante ahora es la melodía interior de la obra.”¹³⁷

Y así como ya mencionamos que el *butoh* se expresa en un lenguaje no articulado, un **anti-lenguaje**; se puede vislumbrar que éste parte de algunos escritores expresionistas que hacían estallar el lenguaje para hacer estallar al mundo: “Frente a la lengua esclerotizada y pervertida por la banalidad cotidiana, los expresionistas reinventan las palabras, rompen la sintaxis, atentan contra una gramática odiada desde la infancia”¹³⁸. En esta época se empiezan a ver los

¹³⁵ *Ibid.*, p.55.

¹³⁶ *Ibid.*, p.67.

¹³⁷ *Ibid.*, p.79.

¹³⁸ *Ibid.*, p.113.

primeros brotes que más tarde darán forma a corrientes de pensamiento dedicadas al estudio del lenguaje como el Estructuralismo y Post-estructuralismo.

Werfel y Becher parecen escribir en trance, dejándose llevar en alas de un arrebató místico [...] Benn, por el contrario, en “Morgue” descuartiza la realidad física del hombre con un lenguaje frío y preciso como el bisturí [...] Stramm, muy influenciado por el futurismo, purifica su expresión hasta eliminar todo lo accesorio y reducir sus versos a sucesiones de palabras aisladas: sustantivos, verbos en infinito, algún adjetivo [...] y Stadler, por no citar más que algunos poetas significativos, ensaya atrevidos experimentos rítmicos, combinando en un mismo poema largos versos de aliento sostenido [...] Casimir Edschimid, Carl Sternheim, Franz Jung y Alfred Döblin también alteran deliberadamente en sus relatos el encadenamiento sintáctico de sus frases...¹³⁹

En el cine expresionista también existe la tendencia a la condensación, es decir, sacrifica el detalle, lo superfluo, en pos de una narración de lo significativo; la iluminación se concentra en el objeto central arrancándolo del caos que le rodea, lo cual permite enfocarnos únicamente en el objeto o persona.

Tal como ocurre con la mayoría de las presentaciones de *butoh*, donde los pocos elementos que encontramos durante la puesta en escena (una flor, una mesa, una torre de papel, un tronco, etc.) son fundamentales para la idea misma de la obra, no existe ningún objeto o elemento decorativo o superfluo que reste atención a los bailarines y a la idea de la obra. No existen los detalles anecdóticos.

El arte no es serio.
Tzara

En plena Guerra Mundial, en 1916, surge un nuevo movimiento dentro del expresionismo, aunque no sólo se limita a Alemania. “El dadaísmo es el resultado del estado de espíritu de unos seres desesperados por la destrucción de los hombres y del mundo, y que no creen ya en nada estable y duradero [...] Los dadaístas experimentaron hondamente la angustia y el desequilibrio que siguieron a la guerra, y su movimiento fue la búsqueda de una fórmula para poder vivir; no sólo sus obras sino también toda su existencia fue Dada; esto es,

¹³⁹ *Ibid.*, p.114.

en rebeldía permanente, tanto contra el arte como contra la moral y la sociedad”¹⁴⁰.

Todos los dadaístas buscaban provocar a un público descontento y harto de sentirse tratado como un objeto, así como también pretendían derrocar la sacrosanta personalidad del artista arguyendo que: “la atención debe dirigirse no al artista sino a la obra en sí misma, máxime si ésta parece burlarse de quien la observa”¹⁴¹.

“...La violencia dadaísta repudia todo propósito o finalidad: «el dadaísta se opone a la idea de paraíso en todas sus formas» [...] Grosz en su autobiografía: «para nosotros no había nada sagrado, escupíamos sobre todas las cosas y eso era Dadá». Dadá era la revuelta en estado puro: el anti-todo. La acción directa, la agitación en sí y por sí misma.”¹⁴²

De tal modo que los vínculos entre este movimiento y el *butoh* son que ambos artistas vivieron la guerra, una guerra mundial y sus sombras. Poseían semejantes sentimientos en contra del Estado, el poder y la ambición capitalista; y repudio hacia una sociedad sumergida en el letargo. Sus medios son distintos, pero su objetivo es el mismo: despertar al receptor, gritarle a la cara.

*Un poema debe ser un
desastre del intelecto.*

El surrealismo es un movimiento creacionista, una corriente que pretende enriquecer a la humanidad a través de la exploración de su inconsciente, para ello, propone diversos métodos que a inicios del siglo XX eran desdeñados o desconocidos: el automatismo, el cadáver exquisito, técnicas plásticas como el *frottage*, etc. Además, le imprime mucha importancia al sueño puesto que para esas fechas las teorías psicoanalíticas están en pleno apogeo, y las cuales sirven a los surrealistas de sustento para consolidar muchas de sus ideas.

Es un movimiento que no únicamente estaba disconforme y en contra de la sociedad en que vivía, como los expresionistas y dadaístas, sino que trata de hacer algo por resolver ese conflicto, de poner alguna solución a través de sus

¹⁴⁰ Duplessis Ivonne, *El Surrealismo*, España, Oikos-tau, 1972, p.12.

¹⁴¹ s/autor, *Surrealismo*. Barcelona, Polígrafa, 1996, Responsable de redacción: Serge Fauchereau, p.10.

¹⁴² Casals Joseph, *op.cit.*, p.132.

creaciones en diferentes campos artísticos: poesía, literatura, pintura, cine, teatro, por mencionar algunos. Pretende la unidad entre el consciente y el inconsciente. Dejar que el ser se expresara, aunque fuesen gritos lo que saliera. Ellos eran la rebeldía absoluta y estaban en insumisión total.

André Breton: "...recuerda que el surrealismo sigue oponiéndose a una mecanización cada vez más sometidora para el hombre, y que sólo importa «**la tensión**» ya que es indispensable «atraer al espíritu hacia una dirección a la cual no está habituado, para así despertarlo».”¹⁴³ A través de lo desconocido, de imágenes raras y diferentes, el surrealismo podría zarandear al hombre y despertarlo del coma para que se diera cuenta de la realidad en que vivía. Si cambiáramos la palabra surrealismo por *butoh* en este párrafo no estaríamos equivocados. Hay que poner tensión al asunto, fuera y dentro del baile. Hacer andar al bailarín y al público en direcciones desconocidas.

Diego Piñón comentaba en uno de sus talleres que es necesario buscar el equilibrio, más que éste sea precario, tambaleante, porque estamos habituados a vivir en el confort que nos ofrece la rutina, las respuestas simples, los movimientos hechos, las salidas fáciles, la imitación en vez de la creación auténtica, el arriesgue. “Si hace falta, haz una gotera en tu casa”, decía.

La tensión que buscaba crear el surrealismo la conseguía, muchas veces, a través de pintar, escribir o filmar imágenes de monstruos; trabaja mucho con la fealdad, la incoherencia y hasta el pecado porque se trataba de evitar cualquier tipo de discriminación así como de eliminar juicios y prejuicios. (Aunque el propio Breton fue el primero en contradecirse al discriminar a su gusto a todos aquellos que no coincidían con su visión del surrealismo.)

El *butoh* no está exento de imágenes feas y grotescas, de allí su relación innegable con los surrealistas. Para ambos: “es preciso herir la imaginación, la sensibilidad, y no dirigirse a la inteligencia.”¹⁴⁴

Encontramos también elementos que no tiene una conexión directa pero sí la misma finalidad. El **humor** es uno de ellos. El humor es: “en su esencia, una

¹⁴³ Duplessis Ivonne, *op.cit.*, pp.19-20.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.55.

crítica intuitiva e implícita del mecanismo mental convencional, una fuerza que extrae un hecho o un conjunto de hechos de lo que se da como normal, para precipitarlos en un juego vertiginoso de relaciones inesperadas y surreales [...] el racionalismo se opone por su parte a esta forma de actividad espiritual destructora de la ley, de la clasificación y el orden establecidos.”¹⁴⁵

Si bien el *butoh* no es una obra cómica, sí busca destruir el orden establecido, las leyes establecidas, los parámetros y conceptos condicionados; es decir, posee la misma finalidad que el humor surrealista: desviar al espíritu “... hacia lo inesperado, desligándolo de sus habituales horizontes, preparándolo así para entrever una nueva realidad...”¹⁴⁶.

Otro de estos elementos de influencia indirecta es el **sueño**. El sueño es un elemento fundamental en el surrealismo pues se dice que éstos son también parte de la realidad, de la vida, y no únicamente de la vigilia. Además le otorgan suma importancia porque es el inconsciente el lugar donde no existen obstáculos que limiten el pensamiento. En el sueño no hay razón ni sinrazón. En su libro *Aurelia*, Nerval escribe que el sueño es nuestra segunda vida.

Esto es muy importante porque los surrealistas veían en el sueño una de las formas más puras donde el ser humano se expresaba sin limitantes o condicionantes. De allí que inventara Breton el método del automatismo para rescatar todo este material inconsciente y enriquecer al hombre.

“En el automatismo: el espíritu debe ponerse en un estado completamente pasivo y no hacer más que transcribir ese “dictado mágico”, haciendo que toda facultad consciente guarde silencio. No es preciso comprender el sentido de las frases proferidas y hay que dejar que las palabras se sucedan de modo mecánico.”¹⁴⁷

En *butoh* también se sugiere a los alumnos realizar este “dictado mágico”, “...dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética y moral.”¹⁴⁸ Kazuo Ohno enfatiza

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 43p.

¹⁴⁸ s/autor, *Surrealismo, op.cit.*, p.3.

la importancia de no pensar en cuál será el próximo movimiento a realizar, sino dejarse llevar.

La locura también ocupa un lugar central en el surrealismo, pues “esos enfermos que se han vuelto de espaldas a la realidad externa, saben –según Freud- más que nosotros sobre la realidad interna y pueden revelarnos ciertas cosas que sin ellos permanecerían impenetrables.”¹⁴⁹

Los surrealistas aprovecharon los estudios referentes a la locura y en especial los de la paranoia para poder acercarse a formas de expresión completamente inusuales. La paranoia tenía ese privilegio pues los que la padecen no únicamente imaginan cosas, sino que las llevaban al plano de la realidad; para el paranoico su imaginación es su realidad. Y esto es lo que buscaban algunos artistas, así que crearon un “método” que consistía en imitar lo más que se pudiera un estado de locura, y posteriormente, al regresar a la conciencia, apuntar todo lo descubierto en ese viaje.

Salvador Dalí fue uno de los que se sometió a estas prácticas, inventando con ello su instrumento llamado método crítico-paranoico: “... que se ha demostrado enseguida capaz de ser aplicado a la poesía [...] y cualquier especie de exégesis.”¹⁵⁰

Para Kazuo Ohno, la locura está presente en este mundo porque es parte de la muerte/vida, en ese orden; de hecho, el acto de procreación es ya en sí mismo un acto de locura:

Kazuo frecuentemente se refiere al proceso reproductivo de los humanos como el epitoma de la locura en sí mismo. De millones de espermas que intentan fusionarse con la célula huevo infertilizada, sólo uno tiene éxito en penetrar la membrana del óvulo para formar un embrión. El nacimiento, visto desde la perspectiva de Kazuo, es el resultado de un proceso de eliminación [...] Nosotros como vencedores y sobrevivientes en la lucha por la supervivencia, cargamos esa memoria incrustada en nosotros.¹⁵¹

¹⁴⁹ Duplessis Ivonne, *op.cit.*, p.34.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵¹ “Kazuo frequently refers to the human reproductive process as the epitome of madness itself. Of millions of sperms attempting to fuse with the unfertilized egg cell, only one succeeds in penetrating the ovum’s membrane to form an embryo. Birth, as seen from Kazuo’s perspective, is the result of a process of elimination [...] We, as victors and survivors in the fight for survival, carry that memory embedded in us”. (Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *op.cit.*, p.117.)

Asimismo, la locura la podemos hallar en el llanto de un niño al nacer:

La palabra “loco” es la que mejor describe el llanto de un niño. Su grito está tan saturado de emociones contrastantes que es difícil decir si el niño se siente feliz, enojado o realmente qué está pasando. Dejando atrás la comodidad del vientre, cada nuevo nacimiento tiene que enfrentar un ambiente completamente diferente. ¿Serán sus gritos una expresión de shock por ser confrontados con un planeta alienígena? ¿O de gozo por descubrir un mundo nuevo? ¿O incluso de pesar por dejar el vientre atrás? [...] ¿Acaso el nacimiento de cada uno de nosotros no trae locura a este mundo?¹⁵²

En el surrealismo cualquier medio que pudiera provocar la ruptura con las formas establecidas, con la mentalidad codificada, con los conceptos totalmente definidos, era un buen medio que debía ser puesto en práctica para: “... alcanzar un vacío interior para dejar que el inconsciente se manifieste espontáneamente”¹⁵³. Aquí como en el *butoh* y como en el Zen, se hace énfasis en que una mente limpia o vacía puede hacer surgir cualquier cosa.

He aquí un *haiku*¹⁵⁴ de Basho:

En la vieja charca
saltó una rana...
Plop.

Si el Zen apela a la risa y el silencio como los medios para expresar lo esencial, lo profundo; los surrealistas lo hallan en los sueños, el humor, la locura, lo fantástico, la imaginación.

Se tiene la creencia tanto en el *butoh* como en el surrealismo que: “la expresión de esos instintos rechazados del hombre le liberará tal vez de su irremediable inquietud.”¹⁵⁵

¹⁵² “The word “mad” is a fitting description for an infant’s cry. Its scream is so saturated with contrasting emotions that it’s hard to tell whether the child is feeling wildly happy, enraged, or what’s really going on. Leaving behind the comforts of the womb, every newborn has to face a completely different environment. Are their screams an expression of shock on being confronted with an alien planet? Or of joy on discovering a new world? Or even of sorrow on leaving the womb behind? [...] Didn’t the birth of each and every one of us bring madness into this world?” (*Ibid.*, p.228.)

¹⁵³ Duplessis Ivonne, *op.cit.*, p.40.

¹⁵⁴ La palabra literalmente significa “play verse”. Es la versión más corta aceptada dentro de la poesía tradicional japonesa.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.50.

LA CUESTIÓN ESTÉTICA

1.9 ¿QUÉ ES LO ESTÉTICO?

PARA ESTA INVESTIGACIÓN SE PRESENTA LA CUESTIÓN DE LA ESTÉTICA DENTRO DEL *butoh*, y al momento de emplear términos y plantear opiniones nos encontramos con el problema de qué es lo estético, qué puede ser estético o no, según quién ese objeto o persona o danza es estética.

Hablar de algo estético es hablar de intimidades, pues estamos descendiendo a “honduras donde sentimientos y emociones expresan una interioridad, enfrentada con el universo, aunque no necesariamente en actitud enemistosa.”²²⁷ En otras palabras, implica subjetividad por ser una cuestión emocional en contraposición a lo racional de otras ramas del conocimiento. No obstante, esto no imposibilita el surgimiento de estudios profundos del tema y la realización de teorías estéticas, las cuales veremos a continuación.

Aunque ya en la Antigüedad griega encontramos reflexiones sobre problemas estéticos (desde los filósofos presocráticos del siglo VI antes de nuestra era), la Estética, como rama del saber o disciplina filosófica, es relativamente joven. Nace a mediados del siglo XVIII cuando el filósofo alemán Alexander Baumgarten construye la primera teoría estética sistemática a la que da, también por primera vez, el nombre de Estética (del griego *aisthesis*, que significa literalmente “sensación”, “percepción sensible”).²²⁸

Me parece sumamente importante subrayar que durante mucho tiempo, incluso en la actualidad, se ha utilizado el término estético o estética como sinónimo de bello, es decir, hemos reducido lo estético al ideal griego que más tarde se convirtió en el ideal europeo y norteamericano: “lo bello corresponde al arte clásico en el que la figura humana encuentra el equilibrio de contenido y

²²⁷ Farré Luis, *Categorías estéticas*, España, Aguilar, 1967, p.119.

²²⁸ Sánchez Vázquez Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992, p.26.

forma (o expresión adecuada a la idea).”²²⁹ Por consiguiente, hemos reducido el objeto de estudio de la estética al estudio de lo bello.

Se puede fácilmente corroborar con la definición de estético(a) realizada por un diccionario (no especializado): “De la belleza. Ciencia que trata de la belleza en general y de los sentimientos que suscita en el hombre. Belleza en general”²³⁰.

Por ello, cabe aclarar que para este trabajo se rechaza la definición de estética entendida como “filosofía de lo bello”, y más bien, se plantea la siguiente definición: “es la rama del saber o disciplina filosófica encargada de estudiar los rasgos propios de la percepción que es esencial en el comportamiento estético. La Estética no se reduce a una ciencia o filosofía que estudia lo bello, y menos aún si lo bello es entendido como el ideal de belleza clásico griego, sino que abarca el estudio de cualquier objeto que tiene cierta cualidad y se vuelve significativo porque toca nuestra sensibilidad, suscita una experiencia estética.”²³¹

Asimismo, se entenderá por estético: “...la cualidad de un objeto humano, o humanizado, peculiar, no importa si es natural o artificial, al que por su forma sensible le es inmanente cierto significado. Se trata, pues, de un objeto concreto-sensible, singular, que se vuelve significativo en la percepción (estética).”²³²

1.10 CATEGORÍAS ESTÉTICAS

En aras de llegar a una comprensión integral de lo estético, se han creado diversas clasificaciones o mejor dicho categorías estéticas. Tales categorías son determinaciones generales acerca de un grupo de objetos o fenómenos, así como sus vínculos internos y relaciones externas, todas ellas circunscritas en el ámbito estético y que sirven para definir la realidad o cierto sector de ella.

²²⁹ *Ibid.*, p.146.

²³⁰ García-Pelayo y Gross Ramón, *Diccionario de la lengua española Larousse*, México, Larousse, 2000, Tomo I, p.356.

²³¹ Elaboración propia.

²³² Sánchez Vázquez Adolfo, *op.cit.*, 150p.

“Las categorías estéticas son históricas” y, por lo tanto, con el paso del tiempo se han incluido o modificado éstas.

No es de sorprender que la primera categoría y la más estudiada ha sido lo bello. Ya algunos griegos como Pitágoras, Heráclito y Empédocles reflexionaban lo bello como un atributo del cosmos. Y más tarde Sófocles fue quien se planteó la cuestión de qué es lo bello.

Posteriormente: “es Aristóteles quien extiende el espacio categorial estético al dar carta de ciudadanía a lo trágico y lo cómico.”²³³ Él es quien desarrolla en su libro *Poética* un análisis sobre lo trágico y considera la comedia como una reproducción de caracteres sin suscitar dolor.

Más adelante, surge una nueva categoría estética, “...con el tratado *De lo sublime*, de un autor desconocido del siglo I de nuestra era que, durante mucho tiempo, se atribuyó a Longino. Lo sublime se vincula con la idea de lo infinito, con las aspiraciones del alma a rebasar su finitud.”²³⁴

Ya para mediados del siglo XIX, la categoría de lo feo ocupará un lugar central en las reflexiones y en las obras de ciertos artistas. Pero es sobre todo en la época contemporánea cuando se amplía el espacio de las categorías estéticas.

De tal modo que podemos encontrar en la actualidad diversas clasificaciones donde se incluyen u omiten categorías estéticas, algunos autores mencionan la categoría de lo gracioso, mientras que en otras se incluye la de lo grotesco.

Para ésta investigación se abordará precisamente la teoría estética planteada por Adolfo Sánchez Vázquez, la cual incluye seis categorías estéticas: lo bello, lo feo, lo sublime, lo trágico, lo cómico y lo grotesco. De las cuales revisaremos tres de ellas (lo bello, lo feo y lo grotesco) pues son los apelativos con que se ha calificado a la danza *butoh*.

²³³ *Ibid.*, p.147.

²³⁴ *Ibid.*

1.11 LO BELLO, LO FEO Y LO GROTESCO

Con la finalidad de analizar la propuesta de *butoh* con respecto a los conceptos de belleza y fealdad, se revisarán tres categorías estéticas. Conjuntamente, esto nos ayudará a clarificar lo siguiente: si el *butoh* muestra el aspecto más grotesco del cuerpo humano es porque busca como objetivo sacudirnos tremendamente, de manera que lleguemos a captar nuestras más profundas debilidades, miedos, temores y hasta placeres.

Debemos tener presente que cuando consideramos algo bello, feo, cómico, etcétera, nos referimos a una relación entre nosotros como sujetos y la pieza en cuestión en un tiempo presente. Y aunque tal objeto se haya producido siglos antes, haya servido a otros propósitos (religioso, mágico, político), es esta relación presente la que estamos analizando, y ello conlleva que nuestras consideraciones acerca del objeto estén basadas en nuestros conceptos y relaciones actuales: “o sea, los consideramos bellos en el marco de nuestra cultura occidental, de los valores estéticos que con ella asumimos, independientemente de lo que en este terreno registra la experiencia histórica.”²³⁵

Algunos objetos pudieron ser vistos como feos, o simplemente como objetos utilitarios, mientras nosotros, en el presente, los contemplemos como obras de arte. También, cabe aclarar que lo estético no se limita a las obras de arte, podemos encontrar y experimentar lo estético en la naturaleza, las artesanías, la industria y, en general, en la vida cotidiana.

Difícil cosa es lo bello.
Platón

Iniciando con la belleza, podemos decir que: “en las lenguas más antiguas como la griega, y en las sociedades prehelénicas, ‘bello’ aparece con un matiz peculiar en el interior de lo ‘bueno’. Designa, asimismo, lo ‘bien fabricado’ o ‘bien hecho’.”²³⁶ También el concepto “arte” comienza, desde la antigüedad griega, por ser concebido como algo hecho con gran habilidad y destreza, independientemente si este producto había sido elaborado por un carpintero o un escultor o pintor.

²³⁵ *Ibid.*, p.170.

²³⁶ *Ibid.*, p.165.

Tal relación entre estos tres conceptos (bello = bien hecho = arte) permeará el pensamiento occidental durante el período de la Edad Media, entre el siglo V y XV, llegando a tal punto que el arte se considerará únicamente como la representación de las cosas bellas y no admitirá posibilidad de plasmar objetos considerados feos, mucho menos grotescos.

En el Renacimiento es cuando se retoma el concepto de belleza bajo los principios citados por los griegos: el orden, la proporción, la armonía, la simetría y el tamaño. En este período: “el artista deja de ser el artesano que produce bellamente artefactos y se convierte en el creador de obras bellas, o como se les conoce modernamente “obras de arte”. Los artistas aspiran a crear objetos que tengan la cualidad de lo bello que hallan en la naturaleza”²³⁷. De hecho, la mayoría únicamente plasmaba de sus modelos las partes que consideraba bellas y las demás procuraba *embellecerlas*.

Años más tarde se aceptará la representación de objetos feos en la pintura especialmente, sin embargo, sólo se les permitirá existir bajo la sentencia de estar *bellamente representados*, es decir, fielmente representados, con destreza, la cual hará de ellos piezas bellas.

En conclusión, podemos decir que no existe lo bello *per se*, sino una idea abstracta de belleza que posee cada individuo y que cobra sentido en ciertas condiciones históricas, sociales y culturales dadas. Lo bello está en las cosas en cuanto que participa de la belleza que el hombre le otorga, le adjudica. Por ello la belleza es subjetiva.

Sin embargo, para esta investigación no podemos prescindir de una definición, aunque sea generalizada, de lo bello; por tanto y con base en los puntos de encuentro de las reflexiones que se han hecho a lo largo de la historia, “llamaremos bello a un objeto que por su estructura formal, gracias a la cual se inscribe en ella cierto significado, produce un placer equilibrado o goce armonioso”²³⁸.

²³⁷ *Ibid.*, p.174.

²³⁸ *Ibid.*, p.181.

Igualmente: "...lo bello, en el conjunto de las categorías, expresa el anhelado equilibrio: es la perfección que no tolera excesos hacia ningún extremo; es la justicia que se mantiene fiel; la verdad límpida que no permite la menos brizna de error"²³⁹. "La belleza es proporción [...] incluso en el orden abstracto, porque da una impresión de belleza a los sentidos y al entendimiento."²⁴⁰

Es así que distinguimos claramente que lo bello se experimenta en el equilibrio, en el goce equilibrado de las emociones suscitadas en un individuo.

Lo feo es un campo aún más amplio que el de lo bello y, sin embargo, poco caminado. Lo feo también se remonta desde la antigüedad pues desde el momento en que los griegos reflexionaban acerca de la belleza, tenían obligatoriamente que tener en cuenta su antítesis: la fealdad.

Si explicamos que las piezas artísticas debían ser bellas, estamos expresando que existían en ese tiempo objetos, posturas, formas indeseables, feas y rechazadas para su representación.

La relación casi íntima entre bello y bueno ha sido desafortunadamente la relación que ha persistido en la cultura occidental. Y los medios de comunicación nos siguen hostigando con los mismos conceptos y relaciones: lo bello, lo bueno, lo positivo; en contraposición a lo malo, lo feo, lo negativo. Con ello podemos asegurar que lo feo se da históricamente y, con el fluir histórico y social, cambia su contenido.

Pero el hecho de que un objeto pueda ser considerado bello en una época y feo en otra, no quiere decir que podamos negarle su característica estética. "Lo feo, en consecuencia, no es sinónimo de no-estético, o de indiferente (o *anestético*) [...] lo feo se da en la esfera de lo sensible (de la *aisthesis*) y no en un estado de *anestesia* (en el sentido originario de carente de sensibilidad)"²⁴¹.

Lo feo en la Edad Media era todo lo terrenal y mundano: las danzas macabras, los cadáveres, los enfermos, los monstruos, esqueletos que pueblan las pinturas y la poesía medieval dan cuenta de ello. Aquí se entendía por bello todo lo relacionado con Dios, con una divinidad suprema y por ende inmortal.

²³⁹ Farré Luis, *op.cit.*, p.35.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.36.

²⁴¹ Sánchez Vázquez Adolfo, *op.cit.*, p.186.

Muchos encuentran que las pinturas, figuras o diversas representaciones de los mártires y santos, pese a ser imágenes tenebrosas y desagradables, son bellas por ser retrato de virtudes morales. No obstante: “la belleza moral que emana de los mártires cristianos contrasta con un fondo donde prevalece el horror.”²⁴²; y ésta es la parte que no podemos soslayar: la fealdad está porque existe.

Mientras la primera postura muestra una actitud de encontrar forzosamente la belleza en tan espantosas escenas, asegurarse de que sea una fealdad bella. Bataille, por el otro lado, advierte la existencia de una fealdad sin belleza; la fealdad en su estado bruto y que nos cuesta trabajo soportar, quizá debido a su carácter improductivo, no efectivo ni operante.

Como ya se mencionó, en el Renacimiento el paradigma de belleza es retomado de los filósofos griegos y es puesto en práctica por Rafael Sanzio y Leonardo da Vinci. León Bautista Alberti aconsejaba al artista: “...escoger las partes más bellas de sus modelos e integrarlas en un todo, de tal manera que en su pintura se introduzca la menor fealdad posible. Escoger lo mejor de la naturaleza y los cuerpos significa, pues, desechar lo peor: sus partes feas”²⁴³.

A propósito de las partes indeseables o feas del cuerpo, Georges Bataille apuntó unas interesantes reflexiones en su ensayo titulado *El dedo gordo*: “El dedo gordo del pie es la parte más *humana* del cuerpo humano, en el sentido de que ningún otro elemento del cuerpo se diferencia tanto del elemento correspondiente del mono [...] pero cualquiera que sea el papel desempeñado en la erección por su pie, el hombre [...] lo mira como un escupitajo so pretexto de que pone ese pie en el barro”²⁴⁴.

Asimismo pone de manifiesto esa relación arbitraria que le hemos impuesto a los pies. Dado que estos se encuentran en el suelo, se les suele considerar sucios, repulsivos, inferiores, malos; en contraposición a la cabeza, símbolo de ideas, elevación y lo bueno. “El secreto espanto que le provoca al hombre su pie es una de las explicaciones de la tendencia a disimular en la medida de lo posible

²⁴² Díaz de la Serna Ignacio, *Del desorden de Dios. Ensayos sobre Georges Bataille*, México, Taurus, 1997, p.59.

²⁴³ Sánchez Vázquez Adolfo, *op.cit.*, pp.192-193.

²⁴⁴ Bataille Georges, “El dedo gordo”, *La conjuración sagrada*, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2003, p.44.

su longitud y su forma. Los tacos más o menos altos según el sexo le quitan al pie una parte de su carácter bajo y plano”²⁴⁵.

Es realmente increíble ver cómo pese a ser el dedo gordo del pie la parte más humana, sea la más aborrecida, la parte que quisiéramos ocultar o incluso eliminar, como si cualquier indicio de nuestra condición humana pusiera en peligro la creencia de ser seres superiores. Así, el dedo gordo del pie es la afirmación a nuestra animalidad y al mismo tiempo a nuestra humanidad.

Pero, no únicamente la fealdad es asunto del dedo gordo del pie, sino también de otras partes y órganos internos que desearíamos eliminar para siempre, pues estos son los contenedores de nuestros gases y fluidos que tanto nos horripilan. “El hombre se imagina gustosamente semejante al dios Neptuno, imponiendo con majestad el silencio a sus propias olas: y sin embargo las olas ruidosas de las vísceras se hinchan y se vuelcan casi incesantemente, poniendo un brusco fin a su dignidad”²⁴⁶.

Posteriormente, se le dio un pequeño espacio a la fealdad en las artes siempre y cuando los objetos feos estuvieran **bellamente representados**. En esta fase: “aquellas cosas que nos hacen sufrir cuando las vemos en imágenes que sean lo más fieles posible, tal los dibujos de las bestias más sórdidas y los cadáveres [...] demostrando como su representación exacta las purifica y las hace no sólo tolerables, sino incluso agradables. El arte – merced de la “forma” que transfigura cualquier contenido [...] obra la milagrosa metamorfosis de lo feo real en bello efectivamente representado.”²⁴⁷ De tal manera que lo feo puede ser gozado porque no se disfruta aislado, porque está disuelto en lo bello.

No obstante, vemos que la fealdad aún no se acepta como tal, sino que tratan de cambiar su naturaleza, atemperándola, quitándole su peligrosidad, convirtiéndola en un despojo de la belleza.

No es sino hasta el siglo XVII que la fealdad entra en el arte sin ser disfrazada de belleza. Velázquez, Rembrandt y Ribera muestran en sus cuadros “lo feo como tal, con su realidad propia, está ahí en la pintura de ellos para

²⁴⁵ *Ibid.*, p.45.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁴⁷ Bodei Remo, *La forma de lo bello*, España, La balsa de la Medusa, 1998, p.129.

expresar cierta relación del hombre con el mundo: una relación tensa, purulenta o desgarrada que no puede expresarse con la serenidad y el equilibrio emocional de lo bello”²⁴⁸. Y por ello coincidimos enteramente con lo subrayado por Adolfo Sánchez: “Lo feo, por tanto, no puede hacerse patente ante nuestros ojos esa relación embelleciéndose, o sea negándose a sí mismo, dejando de ser propiamente feo. No puede darse, por consiguiente, como *bellamente* representado, sino como *artísticamente* creado.”²⁴⁹

Después de estos tres artistas, le continuaron Goya, los románticos, Picasso, Rouault, Dubuffet, José Luis Cuevas, entre otros. Gracias a las revoluciones artísticas de finales del siglo XIX y del siglo XX es como surge un nuevo panorama para las artes, un panorama que se rebela en contra del arte académico burgués y de la belleza clásica griega. El expresionismo alemán, el dadaísmo, el surrealismo y el arte contemporáneo terminaron por proclamar la separación entre arte y belleza.

Finalmente resta apuntar dos cuestiones importantes. La primera la expresa claramente Sánchez Vázquez: “Existe la fealdad en el arte porque existe en el mundo real. Y no se trata de salvarla embelleciéndola, sino de mostrarla con su condición propia. Ahora bien, desde el momento en que entra en el arte ya no es una fealdad inmediatamente real o natural, sino producida o creada.”²⁵⁰

La segunda cuestión es que la experiencia que produce en nosotros lo feo no es una sensación placentera y mucho menos equilibrada emocionalmente (como en lo bello), sino que produce una sensación de desagrado, repugnancia e incluso dolor; especialmente si nuestra manera de contemplar lo representado y aquello representado se acercan en gran medida a lo real.

“En lo feo la lesión es directa [...] es una exhibición desarmoniosa, apenas sin posibilidades de reconstrucción, con fallos que no permiten retrocesos para lograr la armonía [...] Es como una mácula imborrable.”²⁵¹

²⁴⁸ Sánchez Vázquez Adolfo, *op.cit.*, p.194.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.194.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.195.

²⁵¹ Farré Luis, *op.cit.*, p.36.

Si hablar de fealdad en el campo del arte ya era un oprobio, inimaginable era la posibilidad de dar cabida a lo grotesco. Vasari, en el siglo XVI, “condenaba lo grotesco, viendo en él un empeño en pintarrapear los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del mundo de los objetos. Contraponía así la claridad clásica a la monstruosidad grotesca...”²⁵².

Con esta referencia, podemos advertir que a lo grotesco se le ha relacionado con los monstruos, con lo fantástico, irreal, pero también con formas no claras, poco definidas. Lo grotesco está impregnado por lo heterogéneo, por las transformaciones o metamorfosis de lo humano en animal o viceversa. Mezclas imprecisas que recuerdan mucho a los sueños, a las pesadillas y, por supuesto, al Bosco. Basta recordar sus pinturas de *El Jardín de las delicias* o *El juicio final*, saturadas de seres combinados ejecutando todo tipo de actos execrables.

“Lo que encontramos siempre en lo grotesco [...] es la presencia activa de algo extraño, fantástico, irreal, o antinatural [...] en lo grotesco encontramos cierta destrucción del orden normal, de las relaciones habituales [...] lo grotesco es también lo absurdo y, en este sentido, no sólo se da en el mundo irreal y fantástico, sino también en la realidad que pasa por lo racional.”²⁵³

Asimismo podemos decir que lo grotesco lo encontramos en **lo heterogéneo**, entendiendo por heterogéneo *lo otro*, lo excreta. Y ¿a qué nos referimos con *lo otro*? Díaz de la Serna lo explica tomando a Bataille como referencia: “Primordialmente todo aquello que se opone a cualquier representación homogénea del mundo [...] puede definirse como aquello inconmensurable que escapa a cualquier medida común. Además, es lo que consigue sustraerse a la operación de la trascendencia*.”²⁵⁴ De tal forma que la heterología designa la dimensión excremental del hombre y del universo.

²⁵² Sánchez Vázquez Adolfo, *op.cit.*, p.243.

²⁵³ Sánchez Vázquez Adolfo, *op.cit.*, pp.247-248.

* La trascendencia –precisa Bataille– consiste en un movimiento de apropiación de la energía. La porquería y el desorden, por el contrario, dilapidan la energía.

²⁵⁴ Díaz de la Serna Ignacio, *op.cit.*, p.62.

Y si lo bello es entendido como la claridad, la razón y el orden, por consiguiente, lo feo y lo grotesco estarían relacionados con sus opuestos, “aquel universo que constituye la otra vertiente del hombre: la noche humana”²⁵⁵, donde por supuesto existe la deformidad que los galos representaron en sus monedas al querer imitar la forma griega del caballo, por ejemplo. O donde las raíces desnudas y lombricentas terminan por señalar el fracaso de la belleza de las flores y sus hermosas corolas. O, más aún, el polvo que algún día ganará la batalla final y nos cubrirá a todos.

La purulencia, la sangre, la piel deformada y chamuscada, la invasión de moscas y mosquitos, la peste, los hedores de lo podrido, cadáveres expuestos; todo esto conformaba el paisaje de las ciudades donde cayeron las bombas, los huellas de la guerra. Mismas imágenes que retomó Hijikata para crear su danza de la oscuridad. Imágenes de lo feo, lo grotesco, donde no es posible encontrar ningún reducto de belleza, menos armonía o equilibrio.

Con claridad podemos ver que tales imágenes grotescas y horripilantes no suscitan en el espectador, lector o receptor una sensación de equilibrio que ofrece lo bello, una placentera armonía; por el contrario, despiertan asco, repulsión, incluso placer, pero un placer más bien desmesurado, no equilibrado.

Para concretar esta descripción general de las categorías estéticas de lo bello, lo feo y lo grotesco, me gustaría citar unas líneas apuntadas por uno de los escritores japoneses más controversiales del siglo XX, Yukio Mishima, las cuales hacen referencia al autor Stefan Zweing y que hablan de esta tremenda sensación de desequilibrio que se produce en nosotros sencillamente porque vive en nosotros: “lo que denominamos el mal es la inestabilidad inherente a la humanidad entera que lleva al hombre fuera de sí, más allá de sí, hacia un algo insondable, exactamente igual que si la Naturaleza hubiese infundido en nuestra alma una irremediable porción de inestabilidad, procedente de sus restos de antiguo caos.”²⁵⁶

²⁵⁵ *Ibid.*, p.58.

²⁵⁶ Mishima Yukio, *Confesiones de una máscara*, España, Espasa, 2004, p.106.

第二章

DAI NI SHO

CAPÍTULO 2

BUTOH Y SUS SIGNOS

HASTA ESTE MOMENTO, LA TEORÍA ESTÉTICA, QUE NOS HABLA DE LAS DISTINTAS categorías estéticas, nos ayuda a definir en conceptos generales las sensaciones que emanan de la confrontación entre el sujeto y el objeto en cuestión; entre el receptor y la danza *butoh* en nuestro caso. Esto a su vez, nos sirve para ubicar con mayor claridad lo que provocan las obras de *butoh* en el espectador; sin embargo, necesitamos apoyarnos de otra teoría puesto que las categorías de bello, feo y grotesco continúan siendo conceptos, es decir, signos que se circunscriben a una connotación, a una significación.

El mismo *butoh* está saturado de signos que nos revelan un significado. Es por ello que el presente análisis comenzará con tomar al *butoh* como un “texto”, y posteriormente desglosar cada una de las palabras que lo conforman: los gestos, los movimientos corporales, los sonidos, los vestuarios, por ejemplo. Para esto, nos apoyamos de la teoría de los signos específicamente con el enfoque posestructuralista, retomando sobre todo a Jacques Derrida.

Comencemos por concretar cómo se define la danza y cómo ésta puede ser analizada como un texto.

2.1 DANZA Y TEATRO COMO PROCESOS COMUNICATIVOS Y COMO TEXTOS

La danza en general, como hemos visto, se ha practicado desde tiempos ancestrales, de diversas maneras y por diversos motivos. Danzas rituales conectadas íntimamente con lo sagrado, donde se veneraba a los dioses para invocar sus poderes mágicos, han circulado por el tiempo hasta llegar actualmente en formas más elaboradas, complejas o simplemente diferentes, pero

siempre para llevar a efecto su esencia: transmitir un mensaje a través de los movimientos del cuerpo, mismos que impregnan de significación al acto o acción que desatan.

Asimismo, podemos entender por danza: “[...] el arte de expresarse mediante movimientos del cuerpo de manera “estética” y a través de un ritmo, con o sin sonido”¹⁴⁴.

Si bien el concepto de danza se puede entender en términos generales como “acción de bailar”¹⁴⁵ o, mejor dicho, “el arte de bailar”¹⁴⁶; cabe hacer una aclaración para el mejor estudio del presente trabajo: la danza de hoy en día difiere de la danza practicada antiguamente en un fundamental aspecto: la primera se monta en un escenario y escinde al bailarín (emisor) del público (receptor).

Mientras en toda la Europa occidental, el ballet es el elemento que: “cambia radicalmente el sentido de la palabra «danza», puesto que transforma ésta en espectáculo representado sobre un escenario y existe sólo en el efecto que produce sobre los espectadores y ya no en la exaltación vivida del bailarín”¹⁴⁷; en la danza y teatro japoneses, esta escisión tiene lugar con el *Buyo* (entendido en su segunda concepción), aunque se retoma mucho de las danzas antiguas y los movimientos de los campesinos, constituye el parteaguas de la danza en tanto que se aleja del sentido ceremonial y mágico-religioso¹⁴⁸, designando así a aquella danza pensada como espectáculo para ser llevado a cabo en un escenario.

De tal manera, en términos generales, se puede decir que **a partir del *Buyo* la danza como actividad artística tiene una dimensión de espectáculo y entretenimiento.**

¹⁴⁴ s/autor, “Artes escénicas”, [en línea], Dirección URL:

http://es.wikipedia.org/wiki/Artes_esc%C3%A9nicas, [Consulta: junio de 2006].

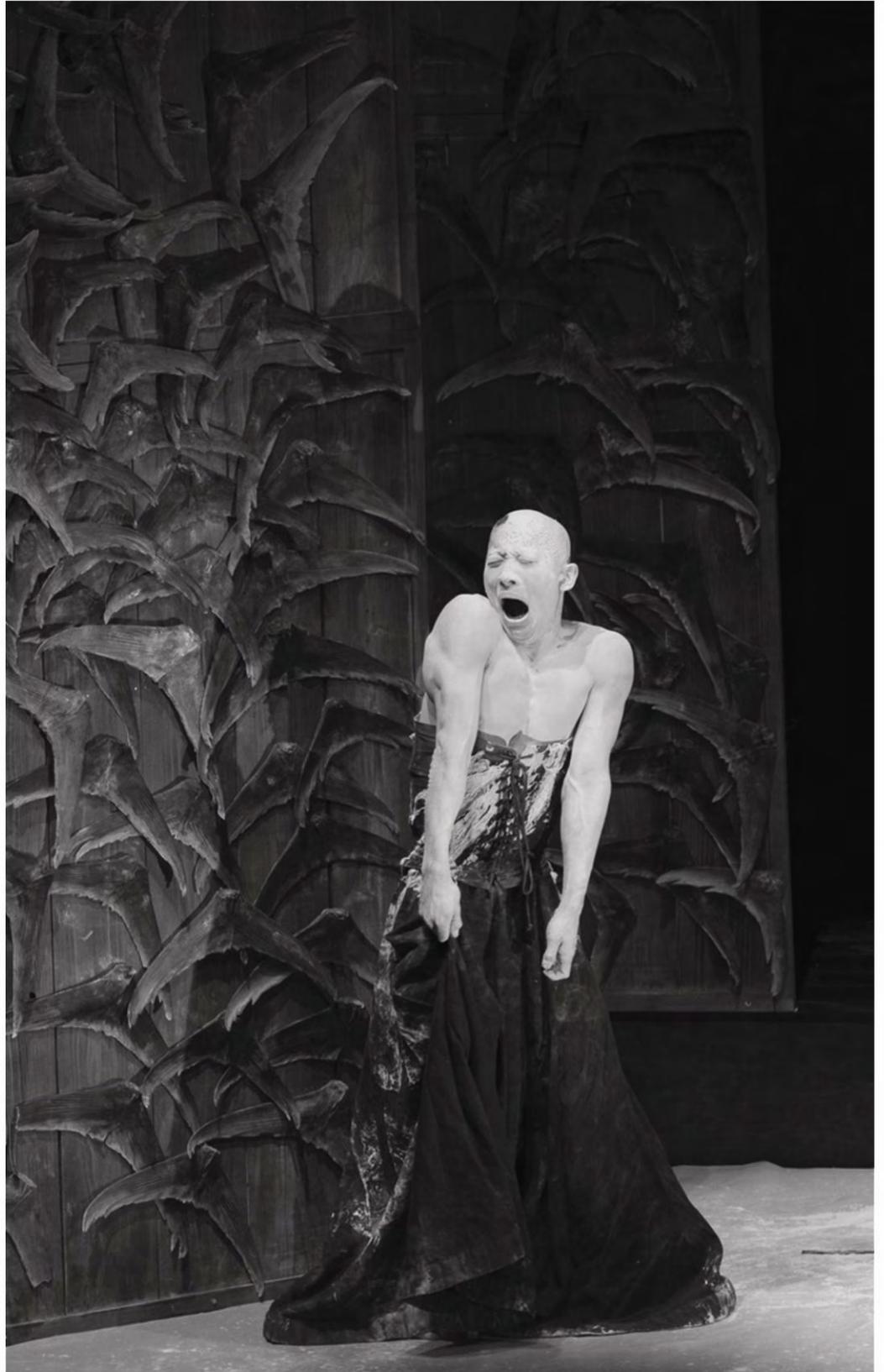
¹⁴⁵ s/autor, *Diccionario de la lengua española*, España, Real Academia Española, Vigésima segunda edición, 2001, p.491.

¹⁴⁶ Dallal Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, México, Plaza y Valdés, Secretaría de Educación Pública y Gobierno del Estado de Querétaro, 1988, p.12.

¹⁴⁷ Akoun Sophie y André Akoun, “La danza”, *Las Artes*, España, Mensajero Bilbao, 1977, p.120.

¹⁴⁸ Aunque con ciertas limitaciones porque siempre las artes japonesas tendrán un trasfondo religioso, un sentido de comunión con sus dioses y la naturaleza.

Ushio Amagatsu



El arte de la danza ha sido y sigue siendo un medio de comunicación importante, pues a la ausencia de palabras, la reemplaza un lenguaje no verbal que enfatiza la transmisión de ideas y emociones de una manera más profunda. En el caso de algunas danzas lo hace mediante la transmisión simbólica de sus elementos gestuales, movimientos corporales, entre otros; no obstante, en *butoh* veremos que la transmisión de su mensaje prescinde de un lenguaje simbólico y utiliza otros medios más efectivos para su propósito.

La definición de danza nos dice que es el arte de expresarse mediante movimientos del cuerpo de *manera estética*. Tal manera estética, conviene dejar claro, incluye tanto lo feo como lo grotesco.

No hay que olvidar que el propósito fundamental del emisor es transmitir un mensaje y que éste provoque una respuesta, un cambio, una acción, una *alteración*; y si para transmitir un mensaje con la capacidad de llegar directo a las profundidades del público es necesario utilizar un lenguaje grotesco y corrosivo, él lo hará y será válido. Tal como lo han hecho muchos artistas “malditos”: El Marqués de Sade, Jean Genet, Bukowsky; ilustradores como Edward Gorey¹⁴⁹ quien creó todo un abecedario macabro describiendo en dibujos la muerte de una veintena de niños; fotógrafos como Araky, por citar algunos ejemplos.

En efecto, *butoh* es en la mayoría de sus obras la fealdad encarnada, muy propio de lo estéticamente feo y estéticamente grotesco. Mas no se trata de encasillar al *butoh* en tal o cual categoría estética, eso en realidad no sirve; sino comprender que ese lado oscuro también es nuestro, también habita en nosotros. Al aceptar esto, podremos ahondar en el conocimiento de nosotros mismos como sujetos con debilidades, con aberraciones y con placeres desbocados.

Ver la oscuridad de la noche es *ver* lo más profundo de nosotros.

Y ya que la danza y el teatro son procesos comunicativos, en el presente trabajo tomamos al *butoh* como “texto”, como la unidad que será objeto de

¹⁴⁹ Pueden consultarse en el libro *La pareja abominable y otras historias macabras*, de Edward Gorey.

análisis, ya que, como Maybel Piñón señala: “...cualquier comunicación registrada en un sistema sónico se considera texto. Desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, una danza, un desfile militar, una ceremonia, una obra figurativa, una pieza musical, una conversación, al ser fenómenos portadores de un significado integral, son considerados textos.”¹⁵⁰

Además, hay que considerar que todos los elementos que conforman una obra *butoh* (lenguaje no verbal, música, iluminación, vestuario, etcétera.) son signos portadores de significados, lo cual le da su carácter de “texto”. Al respecto nos apoyamos en la noción de texto ofrecida por Gloria Prado:

Estamos entendiendo por *texto* a un conjunto de signos (partes, componentes, ingredientes) dispuestos, ordenados en forma orgánica y unitaria en la que todos tienen una conexión interna dinámica e interactuante entre sí y con todo, y que van construyendo, creando, articulando, produciendo unidades de sentido, y de su combinación va naciendo el texto en su organicidad única pero a su vez con una pluralidad significativa, multívoca o polisémica, tanto por su dinamismo y significación internos, como por su referencialidad a algo que está fuera de él.¹⁵¹

Butoh es nuestro texto, pero un texto particular que está escrito con la escritura como grama, entendiendo: “la noción de grama como posibilidad de toda inscripción en general”¹⁵². Al tener la calidad de texto, se señala que puede ser escrito como también leído.

2.2 EL BUTOH COMO TEXTO

¿Qué es un signo? Fernando Romero nos explica: “Cuando una señal [...] fue hecha con la intención de transmitir un significado, la nombraremos SIGNO.”¹⁵³

Sin dudar, puedo decir que el *butoh* consiste en el desmantelamiento de esos signos, entrar en ellos, cual caballo de Troya, como meros pretextos para luego

¹⁵⁰ Piñón Lora Maybel Felipa, *Las danzas afrocubanas como forma de comunicación, estudio de significado*, Tesis de maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2005, p.40.

¹⁵¹ Prado Gloria, *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica*, México, Diana, 1992, p.16.

¹⁵² De Peretti Cristina, *Jaques Derrida: Texto y deconstrucción*, España, Anthropos, 1989, p.70.

¹⁵³ Romero Vázquez Fernando, *La estructura de la lengua. Fundamentos de lingüística*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1989, pp.23-24. (Las mayúsculas son del autor)

hacerlos estallar. Este complot lingüístico llevado a la escena dancística-teatral no únicamente se enfoca a los signos, sino también a los códigos que una cadena de signos forma y a las connotaciones y símbolos que se desprenden de cada signo; es decir, atacar al signo exterior e interiormente. Vale la pena señalarlo desde ahora: se trata de **signos no necesariamente lingüísticos**.

Ya desde el filólogo suizo Ferdinand de Saussure encontramos estudios concretos sobre la lingüística, él fue quien precisamente señaló la existencia del signo definiéndolo como: “la combinación del concepto y de la imagen acústica”¹⁵⁴, que más adelante serían sustituidos por significado y significante respectivamente.

El referente es el objeto, la cosa de la que se trata. El significado se refiere a: “... la idea que evoca, la concepción mental que despierta nombrar la cosa...”¹⁵⁵. Mientras que el significante se refiere al sonido (de ahí que Saussure lo nombrara imagen acústica).

Aquí es pertinente advertir cómo el signo lingüístico, como lo declara Saussure, le da mayor énfasis a lo captado por el sentido auditivo en detrimento de los demás sentidos, siendo que el significante no necesariamente se refiere al sonido, sino a “todo aquello que es captado por los sentidos”¹⁵⁶, esto es, una imagen visual, olfativa o táctil.

Ante estas limitaciones, nos apoyamos en los textos de Jacques Derrida y de su gramatología¹⁵⁷ puesto que: “...la noción derridiana de signo no se limita al campo estrictamente lingüístico. De ahí que la archi-escritura derridiana abarque todos los signos en general [...] La archi-escritura es [...] la posibilidad del lenguaje como sistema articulado.”¹⁵⁸

En el caso de las danzas occidentales que carecen de palabras, los signos (no lingüísticos) se encuentran en el lenguaje no verbal, vestuarios, iluminación, entre otros elementos propios del arte escénico. Para el *butoh*, los signos también

¹⁵⁴ De Saussure Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye, España, Akal, 2000, p.103.

¹⁵⁵ Romero Vázquez Fernando, *op.cit.*, p.24.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ La podemos entender de forma general como una teoría de la inscripción, de la grama, del signo lingüístico o no lingüístico.

¹⁵⁸ De Peretti Cristina, p.81.

se encuentran presentes en todos estos elementos pero, además, en los gruñidos, silencios, gemidos y palabras inconexas que algunas obras de *butoh* presentan.

En la investigación nos enfocamos en los signos de los movimientos corporales, los gestos, los silencios, es decir, en todo el lenguaje corporal del bailarín que es precisamente el mensaje que va a conectar con el público.

A continuación, definimos algunos conceptos necesarios para el presente análisis. Por código entendamos: “conjunto de elementos pertinentes sobre los cuales se forma un sistema, mediante la combinación, según reglas prefijadas, de aquellos. Los elementos pertinentes de un código se llaman signos”¹⁵⁹.

Y teniendo en cuenta que el signo está sometido al tiempo y al espacio, afectándolo de manera directa, hayamos que: “Al fenómeno lingüístico de la pluralidad de significados de una palabra se le llama POLISEMIA, término que remite a la diversidad de significados que evoca el mismo significante.”¹⁶⁰

Con frecuencia se dice que si queremos comunicar, el emisor debe seleccionar una serie de signos que a su vez tiene una serie de normas ya establecidas para que su receptor pueda entenderle. Añadiendo que como la significación es multívoca (más de un sentido) y se presta a malos entendidos, debe de hacer esta selección con precisión. Más, si éste es un problema para los signos lingüísticos que poseen un código “normado”, ¿qué podemos esperar de los signos no lingüísticos donde el código tiene un rango más amplio de polisemia y donde el proceso de codificar/decodificar el mensaje se volvería una tarea ardua, casi imposible?

Sin embargo, esto únicamente es necesario si nuestro propósito es llegar al entendimiento racional del mensaje, lo cual en *butoh* es lo menos deseado, no es su propósito. Por lo tanto, cada obra de *butoh* constituye un caldo con infinidad de signos, cuyos significados se desparraman.

El *butoh* desde un inicio plantea un desgarramiento con lo tradicional, entendiendo lo tradicional como la técnica, la forma ya fija de los movimientos, de representar emociones, en suma, lo que constituye la danza y el teatro como

¹⁵⁹ Katz Chaim Samuel, *Diccionario Básico de Comunicación*, Nueva Imagen, 1980, p.98.

¹⁶⁰ Romero Vázquez Fernando, *op.cit.*, p.48.

institución. De tal manera que *butoh* lleva a cabo una crítica severa contra el academicismo de la danza y teatro occidentales, gran parte de este sistema que se basa en las formas, aun las danzas contemporáneas que revelan libertad de formas pero no de ellas. Así como alcanzar los ideales de belleza griegos; y también la utilización de símbolos y signos que *representan* experiencias pero que no *son* la experiencia; y finalmente la forma en que el público interpreta lo presentado en el escenario, es decir, la conceptualización de la obra.

Cabe apuntar que el *butoh* no nace con la intención de criticar a la danza y teatro occidentales, sino surge como crítica al sistema capitalista, a la guerra, a las bombas atómicas, a la enajenación, al hombre como depredador del mismo hombre. Por tanto, al actuar de manera totalmente antagónica a la danza y teatro occidentales, se convierte en su crítica, así como ya también lo han hecho algunos teatros que veremos más adelante¹⁶¹.

Analicemos con más detenimiento ésta aseveración, comenzando con sus formas más evidentes: lo visible. *Butoh* es la antítesis de la danza occidental, cuyo mayor exponente es el ballet clásico, lo cual podemos observar en **las posturas y posiciones que asume el cuerpo del bailarín**: mientras en el ballet los cuerpos se elevan en saltos increíbles para alcanzar el cielo, el artista del *butoh* mantiene una posición muy próxima al suelo, el bailarín se arrastra, se cae, se contorsiona sobre el escenario.

Como menciona Tania Galindo:

El ballet en todas sus formas de la técnica busca siempre que el cuerpo sea diferente de lo que es: a ser muy delgado, a que abras las piernas muchísimo, a que brinques cinco vueltas, a que hagas cosas virtuosas que el cuerpo normal no puede hacer; trata de ser lo más diferente al cuerpo que pudiera ser. Y el *butoh* no [...] por ejemplo, hay muchos ejercicios de *butoh* en el que, en vez de que la posición sea abriéndote totalmente de piernas, es cerrar, cerrar, cerrar y dejar lo menos de espacio que haya.¹⁶²

¹⁶¹ “El arte de la danza atraviesa hoy la mutación acaso más profunda de su historia. Todavía ayer poseía un lenguaje rigurosamente codificado, dirigido a un público de aficionados conocedores de sus reglas y sus trucos y que sabían apreciar las interpretaciones [...] la danza ya no es esa secuencia académica que tenía lugar en el escenario de un teatro, sino que es parte integrante de la vida del hombre, dobla su existencia cotidiana con el ritmo, y no pretende suscitar la admiración del que observa, sino su comunión y participación efectiva.” (s/ autor, *Las Artes, op. cit.*, p.103.)

¹⁶² Entrevista a Tania Galindo realizada el 31 de junio de 2006.

Recordemos que los orígenes del *butoh* son japoneses, allí donde el contacto con la tierra es vital. Lo vemos reflejado en actos como el descalzarse los pies al entrar en las casas y templos, también en su principal actividad agrícola que es el cultivo de arroz, donde la persona, con los pies hundidos en el fango, se encorva para sembrarlo. Tales actos que pudieran parecer triviales son los que dan coherencia a esta tendencia de proximidad con el suelo, tener contacto con la tierra, con el origen.

Así, gran parte de los movimientos que encontramos en el *butoh* son movimientos donde el bailarín se encorva, se agacha, se arrastra, pues son posturas que tienen relación directa con nuestros orígenes primitivos y la tierra. Y dado que en el *butoh* se intenta regresar al origen, recuperar nuestro cuerpo primigenio, entonces las posturas van muy de acuerdo con esta línea, aunque cabe aclarar que **el bailarín no asume dichas posturas de manera consciente para dar ese sentido (significado) a su danza, sino que el cuerpo mismo lo arrastra a adoptar semejantes posiciones.**

Mientras más auténtica es la expresión del bailarín, la postura erecta del hombre cambia de manera tal que la boca se sitúa en la cima, como un aullido de animal (como lo describe Bataille en su ensayo “La Boca”) tratando de expresar el rugido interno. De hecho, en muchas fotos de Kazuo Ohno podemos observar esta postura salvaje de la boca, pero también donde el cuerpo asume posturas a cuatro patas, los dedos se convierten en garras o patas de ave. Todo el cuerpo puede transformarse en algún animal u objeto.

De la misma manera, vemos su antagonismo al decir que ***butoh* es el anti-show**, entendiendo por *show* una obra de puro entretenimiento, el espectáculo: “Función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en el que se congrega la gente para presenciarla”¹⁶³. *Butoh* es el anti-show en el sentido de alejarse totalmente de obras vacías emocionalmente, no se trata de una función que únicamente busque entretener y divertir a quien la presencie. Además, la importancia no la fija en las formas externas de la obra: en vestuarios majestuosos, movimientos espectaculares y

¹⁶³ s/autor, *Diccionario de la lengua española, op.cit.*, p.660.

escenografías llamativas; sino en el contenido emocional, se concentra en el mensaje mismo.

Igualmente, cabe subrayarlo, “el arte no debe ser un método para aprender montajes”, es decir, “el sentido del *butoh* no es el día que te paras en el escenario, el sentido es la práctica colectiva.”¹⁶⁴ No bailamos *butoh* pretendiendo que la meta sea montar una obra y subirse al escenario a bailarla; no.

La meta en todo caso es bailar, practicar la danza una y otra vez de manera colectiva, de tal forma que al ir cultivándola también se cultiva la sensibilidad y apertura energética del cuerpo para que se forme una energía que logre despertar algo. En un primer momento: “es poner esa energía extraordinaria a tu servicio, y luego la tienes que compartir, a fuerzas”¹⁶⁵ porque es una energía inmensa, desbordante; y es en ese sentido que el bailarín de *butoh* baila, y baila para compartir.

*Un performance sólo
viene a la vida cuando
la danza es espontánea.
Kazuo Ohno*

Otro de los aspectos fundamentales por considerar es el de **linealidad**. Estamos acostumbrados a ver el tiempo (pasado-presente-futuro) como una línea recta que deviene. Esta manera de concebir el tiempo también abarca nuestra concepción de las obras teatrales con un inicio, desarrollo y fin; y si profundizamos aún más, veremos que la linealidad también se patentiza en el esquema de la comunicación: emisor-mensaje-receptor, cuya linealidad se refiere a un querer-decir por parte del emisor a su receptor, y cuyo mensaje también es lineal, de contenido claro y específico.

Sin embargo, muy semejante al pensamiento derridiano, *butoh* no es un discurso lineal y “...no se deja regir por la ley del simbolismo y la representación; sino que despliega en la heterogeneidad del espacio y del tiempo, un lenguaje múltiple, diseminado en una serie infinita de reenvíos significantes.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ Comentarios de Diego Piñón durante el taller intensivo del 18 y 19 de mayo de 2008.

¹⁶⁵ Comentarios de Diego Piñón durante el taller intensivo del 18 y 19 de mayo de 2008.

¹⁶⁶ De Peretti Cristina, *op.cit.*, p.20.

De tal manera, el mensaje de una obra *butoh* no es lineal en dos sentidos. El primero, no se transmite un único sentido sino un abanico de diversos sentidos y significados (punto que retomaremos más adelante en la cuestión de la significación del *butoh*). El segundo, no se hace presente en una secuencia lineal de movimientos, **no existe una coreografía específica** que dicte qué movimiento le continúa.

Yoshito Ohno comenta sobre las coreografías de su padre: “Sus movimientos no consisten en una serie de acciones consecutivas en el tiempo; estos no siguen uno después de otro en una secuencia lineal.”¹⁶⁷ Por su parte, Tania Galindo señala: “...no es aquí tomo esto y después lo dejo aquí y después voy y abro los brazos de esta forma y después regreso. No, no son movimientos totalmente definidos [...] Si hay una estructura coreográfica por así decirlo, si hay una estructura dramática [...] pero ningún movimiento es exactamente igual y es mucho más de una forma interior, de sensación, de emoción y de conexión; que eso es lo importante que uno recree y que uno transmita al público.”¹⁶⁸

Esta cuestión resulta relevante ya que uno de los problemas de la danza occidental es la casi repetición automática de una serie de movimientos, de coreografías ya impuestas, donde prácticamente todo consiste en **imitar**. En *butoh*, y lo subraya Kazuo Ohno:

[...] debemos encontrar nuestra propia expresión individual y no simplemente imitar formas preestablecidas [...] Si, digamos, un artista deliberadamente levanta su cabeza para expresar felicidad y gozo, o mira hacia abajo para indicar dolor, ella o él sólo se están guiando con los ademanes en comunicar esas particulares emociones. La audiencia es confrontada con una caricatura, puesto que semejantes gestos son superficiales y completamente faltos de profundidad. La cosa esencial para llegar es la naturaleza más íntima de un personaje, no los adornos superficiales.¹⁶⁹

¹⁶⁷ “His movements don’t consist of a series of consecutive actions in time; they don’t simple follow one another in a linear sequence”. (Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *op.cit.*, p.11.)

¹⁶⁸ Entrevista a Tania Galindo.

¹⁶⁹ “Must find our own individual expression and not simple imitate preestablished forms [...] If, let’s say, a performer deliberately raises his head to express happiness and joy, or looks downward to indicate sorrow, she or he is merely going through the motions involved in communicating those particular emotions. The audience is confronted with a caricature, for such gestures are superficial and completely lacking in depth. The essential thing to get across is the innermost nature of the character portrayed, not the surface trappings”. (*Ibid.*, p.55.)

Esto tiene gran semejanza con lo pronunciado por Artaud al decir que busca un teatro sin “obra”, esto es, obra entendida como algo externo al cuerpo, el excremento que defecamos; se busca un teatro donde todo lo que presente el bailarín/actor no sea algo que caiga fuera y lejos de su cuerpo, “...una manifestación que no fuese una expresión sino una creación pura de la vida, que no cayese nunca lejos del cuerpo hasta perderse en signo o en obra, en objeto”.¹⁷⁰

Gustavo Collini apunta:

Danza butoh me permitió sustituir estereotipos, automatismos de movimientos y repeticiones, soluciones meramente estéticas en la problemática de la coreografía, cambiándolos por el concepto: “la danza es el movimiento del alma que el cuerpo acompaña”. Es decir, tener una “improvisación guiada” cada vez que se danza, aprender a seguir el movimiento orgánico del alma y así construir el mensaje que damos al espectador, la pasión y el sentimiento en un cuerpo inteligente en movimiento.¹⁷¹

Además, en el *butoh* generalmente se aceptan **movimientos que no son enteramente visibles para el espectador, sino internos y mentales**. Esto se debe en gran medida a que los bailarines de *butoh* se ejercitan para alcanzar la expresión sin movimiento. Por ejemplo, existen ejercicios donde tienen que ver con todo su cuerpo, ser capaces de ver incluso con la planta del pie: “Para un bailarín de butoh, el cuerpo entero debe convertirse en un órgano receptor de luz. Con ello, quiero decir que los ojos no son nuestro único enlace visual con el medio exterior. El cuerpo entero, de cabeza a pies, es capaz de asimilar visualmente nuestros alrededores inmediatos.”¹⁷²

“En los talleres, Kazuo repetidamente subraya la necesidad de empezar a ver con la planta del pie. Él quiere que nosotros lleguemos a un nivel donde podamos ver con nuestros pies. Los ojos, en su percepción, deben ser capaces de migrar por el cuerpo, posibilitando lo que uno puede llamar un fino cambio de

¹⁷⁰ Derrida Jacques, “La palabra soplada”, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p.240.

¹⁷¹ Collini Sartor Gustavo, *op.cit.*, p.26.

¹⁷² “For a butoh dancer, the entire body must become a receptor organ for light. By this, I mean that the eyes are no our sole visual link with the exterior world. The entire body, from head to foot, is capable of visually assimilating our immediate surroundings”. (Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *op.cit.*, p.24.)

nuestra percepción de ambos mundos, exterior e interior.”¹⁷³ Por ello, Kazuo Ohno siempre alega a sus alumnos: “**No veas con tus ojos**” y “No escuches con tus oídos”.

Para el bailarín de *butoh* no existe parte alguna del cuerpo que quede sin trabajar, y me refiero a lograr expresión. Si lo pensamos con cuidado, la espalda quizá sea de los mayores retos porque difícilmente vemos la propia. Sin embargo, de manera impresionante, Kazuo Ohno lo logra y nos señala: “En darle la espalda al público, un bailarín tiene que darse cuenta que no se está ocultando o escondiendo él mismo de la vista. Todo lo contrario, se encuentra completamente expuesto. De hecho, la espalda juega una parte integral en cómo él crea su danza. Pero mucho cuidado se necesita poner para poder cautivar al público de esta manera.”¹⁷⁴

En este sentido, Kazuo Ohno anuncia: *be flower like*. ¿Qué significa eso? El bailarín debe preocuparse por activar sus niveles vibratorios y reentrenar su percepción a fin de convertirse en una especie de receptáculo, de antena, como la flor que puede captar su alrededor. Y ser como una flor también abarca la capacidad de agudizar y refinar nuestros sentidos, captando así a través del codo, del pie, la nuca o desde cualquier parte del cuerpo.

Otro punto, quizá de los más significativos, es **el error**. El error es aquello que nos da nuestro carácter de humanos, al igual que el dedo gordo del pie, y, sin embargo, una vez más constatamos que lo deseamos eliminar a toda costa. Borrar esa mácula de nuestra supuesta perfección.

En teatro, danza y otras artes escénicas, el error está tajantemente prohibido, no hay cabida para él, pues su existencia señala nuestra condición humana, imperfecta. No obstante, en *butoh* el error sucede y no se intenta ocultar: “Kazuo Ohno lleva a cabo lo que hemos llamado el “error” durante el transcurso de una

¹⁷³ “At the workshops, Kazuo repeatedly stress the necessity to start looking with the underside of the foot. He wants us to arrive at a stage where we can see with our feet. The eyes, in his estimation, should be able to migrate throughout the body, thus enabling what one might call a fine turning of our perception of both outer and inner worlds”. (*Ibid.*)

¹⁷⁴ “In turning his back to an audience, a performer has got to realize that he’s not concealing himself or hiding himself from view. Quite the contrary, he remains fully exposed. In fact, the back plays an integral part in how he creates his dance. But great care needs to be taken so as to engage the audience in this way”. (*Ibid.*, p.40.)

presentación en público. Normalmente, un bailarín intentará hábilmente levantarse para camuflar semejante desastre tratando de hacer cualquier ajuste necesario. Kazuo, sin embargo, intuitivamente toma ventaja de tales oportunidades para explorar lo gran desconocido.”¹⁷⁵

Otro de los recursos visibles utilizados en *butoh* y que muestran un antagonismo con el teatro y danza occidentales es **el maquillaje**. Para comenzar, el *shiro-nuri* (maquillaje blanco) en las artes japonesas tradicionales tiene todavía un sentido ritual, sentido que tuvieron las danzas antiguas. Y *butoh* no es la excepción.

El maquillaje en esta danza no es para *pintar algo* en el cuerpo del actor o bailarín, sino para *borrar algo* de él. No se le utiliza para hacer identificable alguna expresión, sino con la intención de eliminar toda expresión.

Debemos entender que el propósito del bailarín en *butoh* es transmitir un mensaje y, sobretodo, conectarse en un sentido emocional con el público. Para ello, se vale del maquillaje para borrar toda marca individual, facilitando así que el receptor pueda verse reflejado en esa cara o cuerpo blanco. Así pues, el bailarín hace las veces de manto donde cualquiera puede escribir su historia.

En este sentido, el *shiro-nuri* no es una máscara, no cumple con la función de ocultar algo, enmascarar, engañar; sino que es el mecanismo con el cual el bailarín se desnuda, no hay nada que éste oculte.

Blanquearse uno mismo de la cabeza a los pies puede verse como un acto de neutralizar y convertir el cuerpo en un manto blanco. Cuando aplicamos maquillaje, no estamos, como se presume, pintando algo en el cuerpo. Por el contrario, estamos borrando, lo que nombramos, nuestra historia personal. Este proceso de auto-borramiento, en efecto, nos hace posible ser alguien o algo más [...] En el drama o teatro convencional, el maquillaje primeramente funciona como medio para fabricar una expresión inmediatamente identificable para la audiencia. En *butoh*, sin embargo, nuestro objetivo es completamente el opuesto. Aplicamos *shiro-nuri* para remover todo trazo de expresión natural. Y el maquillaje blanco es el que facilita esta deconstrucción.¹⁷⁶

¹⁷⁵ “Does make the occasional what one might call “mistake” during the course of a public performance. Normally, a dancer would swiftly attempt to camouflage such misses by making whatever adjustments were necessary. Kazuo, however, intuitively takes advantage of such opportunities to explore the great unknown”. (*Ibid.*, p.62.)

¹⁷⁶ “Whitening oneself from head to toe could be viewed as an act of neutralizing and converting the body into a blank canvas. In applying makeup, we aren’t, as often presumed, painting

En la danza y sobre todo en el teatro occidentales la postura del “yo”, del protagonista, del actor, del bailarín es asumirse como tal: “Yo represento a...”, “yo soy tal personaje”. Es el espectáculo de un “yo”, del que aparece en el escenario; mientras en *butoh* se trata de la obra de un “yo”, de mí. De tal manera que podemos aventurarnos a corroborar que el *butoh*, así como es el anti-show, es también **el anti-yo**. Porque el bailarín borra su yo, su individualidad y no asume otra (como en el caso del teatro occidental) sino que deja esa ausencia, ese vacío en el cual el público se deposita.

Hasta este momento se ha anotado de forma puntual cada uno de los aspectos por los cuales consideramos que *butoh* representa la crítica a la técnica, al sistema académico, a las formas establecidas, esto es, a la danza occidental clásica. No por ello hemos olvidado lo concerniente al terreno del teatro, puesto que *butoh* es eso, danza-teatro. Así pues, llegamos al último punto: el **logocentrismo**¹⁷⁷.

En el teatro occidental se pondera la palabra, el *logos*, el discurso, el texto (entendido como lenguaje hablado y escrito), ante cualquier otro lenguaje escénico o “propiaamente teatral” como diría Artaud.

Dramaturgo, ensayista y poeta, Antonin Artaud, en sus manifiestos donde describe su Teatro de la Crueldad, delata ésta situación: “¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere, todo aquello que no cabe en el diálogo [...] ¿Cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo? El diálogo –cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena, sino al libro”¹⁷⁸. “Para el

something onto the body. Rather, we’re erasing, namely, our private history. This process of self-obliteration, in effect, makes it possible us to become someone or something else [...] In conventional drama and theatre, makeup primarily functions as a means to fabricate an immediately identifiable expression for the audience. In *butoh*, however, our aim is completely the opposite. In applying *shiro-nuri*, we long to remove all trace of natural expression. And white makeup is what facilitates this deconstruction”. (*Ibid.*, p.65.)

¹⁷⁷ Logocentrismo, como lo apunta Jacques Derrida, se refiere al predominio de la palabra, a utilizarla como centro, como verdad, como aquello que legitima.

¹⁷⁸ Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, México, Debolsillo, 2006, p.39.

teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión”¹⁷⁹.

Resultando de ello la relación palabra-Verdad. “En efecto, en la historia del pensamiento occidental, la noción de Verdad se produce siempre a partir de la relación esencial que une el logos con la foné”¹⁸⁰. Por mucho tiempo se creyó y todavía sucede que la palabra al ser más directa que la escritura (dado que el emisor está presente frente a su receptor) es portadora del sentido único y verdadero del mensaje que desea transmitir el emisor; de tal manera que al hablar el emisor, no exista posibilidad de ambigüedades o sentidos diversos, sino un único sentido, su verdad.

Esta manera de pensar ha desembocado en una supuesta superioridad de la palabra en detrimento de la escritura (relación ya superada). No obstante, Artaud y *butoh* van más allá de esta batalla entre lenguaje escrito y lenguaje hablado. Ellos cuestionan ahora la supuesta primacía del “lenguaje del logos” (ya sea hablado o escrito) frente a otros lenguajes como el corporal.

Efectivamente, el teatro debe apoyarse en la palabra, pero no ubicarla como el lenguaje más valioso dentro de la obra, sino como otro de sus recursos. Y si va a utilizarla, que no sea de la manera convencional, sino que provoque en el espectador *alteraciones*.

Cuando en *butoh* se utiliza el logos, lo hace de una manera “poética”. Heidegger distinguió dos usos de emplear el lenguaje. “El primero es el uso técnico-lógico de un lenguaje comunicativo donde las palabras funcionan como meros peones. El otro es el uso poético [...] Aquí es el lenguaje el que habla: «Die Sprache spricht» [...] éste no es un uso pasivo del lenguaje [...] sino un uso consciente de las condiciones de su propia capacidad.”¹⁸¹

De tal manera que un bailarín de *butoh* utiliza un lenguaje poético cuando se expresa con palabras (recordemos que en algunas obras se emiten palabras desarticuladas, gritos, sonidos), pues él no es quien habla como sujeto-yo sino la experiencia interna presta a salir. El bailarín se somete a un proceso de

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.76.

¹⁸⁰ De Peretti Cristina, *op.cit.*, p.34.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.139.

vaciamiento y de escucha. “La palabra, aquí, se escucha más que decir, oír más que hablar, silencio más que charlatanería, misterio más que solución racional a la existencia. Es poesía.”¹⁸²

Ser bailarín de *butoh* es ser poeta, pues: “ser poeta es saber dejar la palabra. Dejarla hablar sola [...] Dejar la palabra es no estar ahí más que para cederle el paso, para ser el elemento diáfano de su procesión: todo y nada.”¹⁸³

El bailarín de *butoh* es poeta, en el sentido heideggeriano, porque se arriesga a dejar que las palabras hablen solas y que al llegar al público puedan ser entendidas o no, es decir, el bailarín acepta que la palabra tiene infinidad de sentidos y que el público va a captar alguno de ellos, pero en ningún momento la posee a fin de asegurarse que sólo exprese un único sentido, el que él le quiere asignar. De tal manera que respecto a la obra, el bailarín es todo y a la vez nada.

Ante todo, en *butoh* se trata de destrozarse la palabra, hacerla estallar tal como los expresionistas lo hicieron y como Artaud lo pensó: “Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es utilizar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y redituales el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo.”¹⁸⁴

Allí están los gemidos, rugidos, aullidos, voces que articulan sonidos pero que no se someten al sistema lingüístico que conocemos. En la obra *Parido del cielo*¹⁸⁵, hay una parte en donde los tres actores-bailarines comienzan a “hablar”, utilizando una especie de lenguaje bárbaro y primitivo donde no es posible identificar alguna palabra, no es posible como público decodificar los sonidos

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Artaud Antonin, *op.cit.*, p.50.

¹⁸⁵ Exhibida en el CENART del 12 al 27 de agosto de 2006 por la compañía Gajuca Ankoku Butoh, de Chile, cuenta la historia de tres seres desterrados del cielo que deben enfrentar el proceso de encarnación; pasando por sus pulsiones terrenales y enfrentándose con sus instintos animales y sentimientos. El parto, el erotismo y la muerte son el eje central de esta tragedia atemporal, donde el crimen desencadena la aniquilación de estos tres desterrados.

que emiten; más bien se trata de recibir esos sonidos, dejar que penetren a través de nuestros sentidos sin pensarlos.

De esta manera, podemos ver cómo están conformados los signos lingüísticos y no lingüísticos de la danza *butoh*; y cómo no están sujetos a una estructura definida sino a una variación o completa subjetividad en cuanto a su significado se refiere.

El bailarín realiza un proceso para articular su mensaje, su danza: se vale de los signos para utilizarlos meramente como chispa, digamos como inspiración para iniciar su danza, pero luego cambia de manera radical el sentido de esos signos, los transforma en algo nunca pensado.

Semejante proceso es el que se analizará a continuación y al cual le hemos nombrado la parte interna del mensaje.

2.3 EL PROBLEMA DE LA SIGNIFICACIÓN EN EL BUTOH

Hasta este momento se ha descrito punto por punto la danza *butoh*, cómo está articulada o construida en un sentido amplio; y nos damos cuenta que para realizar el análisis propio del mensaje que llega al receptor debemos primero analizar al bailarín y su modo de articularla internamente porque él es la danza , él se convierte en el mensaje mismo.

Partiendo de esto, a continuación se analizará de manera teórica la parte interna del mensaje tomándolo como un “texto”.

*Debemos buscar en la
imposibilidad para
poder crear.
Kazuo Ohno*

Entendamos que existe un universo de emociones, de sentimientos, de relaciones ilógicas y lógicas, de experiencias, que al momento de querer expresarlo, las palabras no son suficientes porque la misma naturaleza emocional las excede.

Nos hemos acostumbrado a regirnos por las palabras, este “**logocentrismo**”, pensando que la palabra es la mejor y más legítima forma de expresar una idea o

emoción o lo que sea porque su margen de ser mal interpretado es mínimo¹⁸⁶. Más urge darnos cuenta que las otras formas de expresión como la pintura, la danza, los colores, los sonidos, los movimientos pueden alcanzar mejor esa expresión que deseamos transmitir.

No se trata de considerar que estas otras formas a las que se les han considerado incompletas, inferiores, ahora ocupen la primacía de la palabra. No. Se trata de entender que cada una tiene un potencial que hemos menospreciado y descartado por considerarlo *a priori* inferior.

¿Por qué podrían estas formas de expresión lograr una mejor transmisión del mensaje que el logos? Porque no tienen un intermediario que es la razón; sino pase directo a la emoción, al interior del público. Para ello prescinden de la lógica.

Los seres humanos gradualmente alcanzan el nivel donde pueden articular verbalmente sus diferentes experiencias, y emociones. ¿No has sentido la necesidad de expresar una emoción particular cuando miras hacia arriba? ¿Alguna vez has sido tocado, en instantes, por algo al mirar hacia abajo? Tal vez, sin embargo, hay momentos cuando nuestra experiencia va más allá del alcance de las palabras. Por supuesto, las palabras hacen su trabajo, pero el movimiento puede probablemente decir mucho más. El movimiento es indispensable en establecer lazos con otros [...]. ¿Cuál es el la fuerza motora detrás de tus movimientos? ¿Estás mirando con atención dentro de tu mundo interior cuando volteas la cara hacia abajo? ¿Realmente necesitas voltearte y mirar a la izquierda, o a la derecha, para compartir tus alegrías y tus penas? Nuestros cuerpos y articulaciones han evolucionado y crecido gradualmente gracias al compartir nuestra vida interior. Un cuerpo viviente no necesita la lógica.¹⁸⁷

¹⁸⁶ “Sé muy bien que el lenguaje de los gestos y actitudes, y la danza y la música, son menos capaces que el lenguaje verbal de analizar un carácter, mostrar los pensamientos de un hombre, expresar estados de conciencia claros y precisos; pero ¿quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano [...] que dominan la escena contemporánea?” (*Ibid.*, p.40.)

¹⁸⁷ “Human beings gradually reach the level where they can verbally articulate their different experiences, and emotions. Didn’t you feel a need to express a particular sensation when you looked upward. Haven’t you, for instance, been touched by something on looking downward? Perhaps, however, there are times when our experiences go beyond the reach of words. Of course, words do their job, but movement can probably say a lot of more. Movement is indispensable in establishing bonds with others [...] What is the driving force behind your movements? Are you peering into your inner life when facing downward? Did you really need to turn around and face to the left, or to the right, so as to share your joys and sorrows? Our bodies and joints have gradually evolved and grown by sharing our inner lives. A living body has not need for logic”. (Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *op.cit.*, p.198.)



Tania Galindo



Tania Galindo

Es muy clara la intención de resaltar que los movimientos son una buena forma de expresar esas experiencias y emociones, pero éstos también se ponen en cuestión. Se nos interroga como bailarines (en este punto Artaud es implacable) si efectivamente esos movimientos expresan el material interior, son la expresión de la fuerza interna que los mueve, o son meras reproducciones de movimientos ya estereotipados, meras “obras”, signos, excreciones exteriores, “palabras sopladas”¹⁸⁸.

En la danza se utilizan los movimientos, se apoyan de esta forma de expresión, pero, y en eso *butoh* es irreductible, deben ser movimientos que provengan del interior, este uso del lenguaje poético que ya mencioné.

Si bien es cierto que el *butoh* “se muestra como un intento de ‘recobrar’ el cuerpo natural”¹⁸⁹ y que para ello necesita expresarlo con movimientos, los cuales, necesariamente estarían regidos por un código que los signifique; esto no sucede porque los movimientos no son predeterminados, sino generados por el bailarín sólo y justo cuando él experimenta la sensación, no antes; por lo tanto no existe una racionalización de esos movimientos.

En otras palabras, la forma más generalizada y convencional de expresión de movimientos, en la danza y teatro occidentales es la selección de una emoción y la búsqueda del cuerpo adecuado para expresar esa emoción. Los bailarines de *butoh*, por el contrario, parten de alguna emoción pero que es continuada o expulsada por su cuerpo a través de movimientos nacidos en el instante y que no corresponden a ninguna forma arquetípica ya establecida.

En una de sus lecciones, Kazuo Ohno subraya la importancia de no pensar los movimientos: “Nosotros podemos ver que intentas ejecutar un movimiento particular. Incluso si tú tratas de pretender o conciliar lo que está en tu mente, tu movimiento corporal hace bastante obvio que estas pensando lo que vas a hacer después. Enfrenta las consecuencias de tus acciones; no importa en lo más

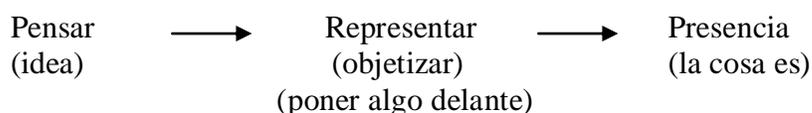
¹⁸⁸ “Artaud ha querido prohibir que su palabra lejos de su cuerpo le fuese soplada [...] Soplada, esto es, entendamos al mismo tiempo inspirada a partir de otra voz, que lee ella misma un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto.” (Jacques Derrida, *op.cit.* p.242.)

¹⁸⁹ Lizarazo María Camila. “Lo grotesco en el *butoh*”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenic.org/danza/articulos/grotesbutoh.html>. [Consulta: junio de 2006].

mínimo cuan fuera de la barda, o sin sentido puedan parecer tus movimientos [...] Por supuesto, puedes utilizar tu cerebro para pensar, pero cuando vengas a bailar, sólo olvida todo eso.”¹⁹⁰

Por todo ello, se analiza con especial cuidado este punto del mensaje. Pues se trata de un mensaje poco común que no se somete a la forma tradicional de poseer una estructura y un código claro que podamos decodificar. El mensaje en *butoh* (inscrito en los movimientos) no tiene sentido lógico, más no propósito específico.

En nuestra cultura occidental, así como se le ha otorgado un lugar predominante al *logos*, también se le ha dado a **la presencia**. Nosotros entendemos el mundo, y nos referimos a la aprehensión del conocimiento, a través de una presencia. Resuelto en la pregunta metafísica “¿Qué es?”. De tal forma que siempre nos respondemos en términos de “esto es...”.



“Pensar es representar”. Al pensar, nosotros dejamos de lado “lo presente”, “lo existente” para objetualizarlo. Lo pensamos objeto para comprenderlo. De tal manera que ya no percibimos lo presente, sino el objeto. Por lo cual: “es preciso, por tanto, renunciar al pensamiento representativo, al Ser concebido como fundamento, al hombre como animal racional [...], a las certezas del *cogito*, a la teoría del juicio y a la posición sujeto-predicado (expresión por excelencia del pensamiento representativo-explicativo)”¹⁹¹.

Es tiempo de empezar a entender a través de **la ausencia**, que se refiere a lo que no *es* en términos de comprensión-aprehensión. Es tiempo de aprender a

¹⁹⁰ “We can see that you intent to execute a particular movement. Even if you try to pretend or conceal what’s on your mind, your body language makes it blatantly obvious that you’re thinking of what to do next. Face the consequences of your actions; it doesn’t matter in the least how off-the-wall, or nonsensical your movements may seem [...] Of course, you can use your brains to think, but when it comes to dancing, just forget all that”. (Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *op.cit.*, p.198.)

¹⁹¹ De Peretti Cristina, *op.cit.*, p.26.

percibir lo presente y lo ausente sin ese proceso de objetización, en otras palabras, sin conceptualizar.

En la danza clásica se representan historias, dicha representación es poner una presencia en el escenario: se *presenta* algo. Por ejemplo la obra de *Giselle*. Allí está la historia y cada bailarín *representa* un personaje, un yo, un individuo con características específicas, que en consonancia, debe moverse como dice el libro/libreto/texto que éste personaje lo haría, representando así a Giselle.

En *butoh* también se presentan historias, pero como ya había mencionado, no se trata de un yo individual, sino de un yo ausente. El bailarín nos presenta la no-presencia de alguien, a través de movimientos que dejan traslucir el verdadero mensaje, un mensaje no-presente, en términos de que no es visible.

El mensaje tiene su parte externa, que son los movimientos, las formas, gestos, sonidos, algunas palabras, todo esto constituye su presencia, lo que está presente. Pero el verdadero mensaje es en realidad lo que está oculto, lo que no está: la ausencia. Reafirmemos: así como en el teatro te puedes servir del logos pero sólo como otro de los recursos escénicos; así en el *butoh* te puedes servir de las formas corporales pero sólo en la medida que te dan acceso a algo más. No te fijas en ellas.

Butoh se descompone una y otra vez para nunca ser estable, para nunca *ser*, sino siempre *siendo*; y de esta manera todo lo visible funciona como vehículo para entrar en el verdadero mensaje, para ver eso que está más allá de las apariencias: el corazón de la noche.

Ya lo mencionaba Artaud: “Todo verdadero sentimiento es una realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es disimularlo. La expresión verdadera oculta lo que manifiesta [...] Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poesía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisieran revelar significan más para el espíritu que las claridades [...] de la palabra.”¹⁹²

¹⁹² Artaud Antonin, *op.cit.*, p.50.

Entendamos que si el mensaje estuviera en lo presente, podríamos someterlo a un análisis de qué significa cuando parpadea constantemente, que se encorve, que abra los brazos o que los cierre; como lo podemos hacer con otro tipo de danzas utilizando los estudios de Mark Knapp, Edward Hall y Ray Birdwhistell acerca del lenguaje no verbal. No obstante, para el caso del *butoh* no conviene analizarlo de esa manera puesto que su lenguaje dancístico es, en su mayor extremo, polisémico, y más que polisémico es un lenguaje *diseminado*.

En el *butoh* el bailarín utiliza las imágenes, formas, símbolos, eso es cierto, más como lo comentó Piñón: “que una imagen sea el activador de algo más”, detonador de algo más, llegando así a la forma auténtica de cada bailarín para expresar su mensaje. Por ello *butoh* no posee técnica específica. En *butoh*: “...es sumamente difícil responder qué es la técnica, es casi imposible de resolver y por eso vale la pena intentarlo. La técnica está en la perplejidad, la perplejidad es la técnica.”¹⁹³

Lo que el *butoh* dice es indecible.

Lo que tenemos que ver en el *butoh* es lo invisible, lo otro.

La **acción del re-presentar** conlleva la puesta de una presencia en el escenario, esta presencia que *es*, para *ser* ha atravesado por el pasaje del pensamiento representativo, mismo que le ha adjudicado ya un concepto. Sólo el concepto puede servir a la acción del representar porque funciona como ejemplo, es decir, el ejemplo es “El Caso” que funde otros casos y habla en representación de todos. Así, la sonrisa o la lágrima en el teatro y danza clásicos son sólo el concepto de un sentimiento, y como tal, se le puede utilizar repetidas veces en cualquier otra obra; mas no son la manifestación poderosa del sentir del bailarín que bien podría ubicar el corazón en una pierna, o trasladarlo a la cadera si allí lo siente.

En *butoh* no existe el representar. Dado que el bailarín se expresa a través de movimientos *irrepetibles* que provienen de su interior, el resultado es un abanico de mil colores, mil significados que el receptor, valga la redundancia, recibe.

¹⁹³ Collini Sartor Gustavo, *op.cit.*, p.84.

Tania Galindo nos dice:

[...] hay una metáfora bien bonita que dice que el bailarín de butoh tiene que ser un crisol. Entonces las personas que están viendo, de alguna forma te están donando su energía; y el que el bailarín de butoh sea un crisol quiere decir que todas sus miradas entran como si fuera luz a través de ese cuerpo y, después, como un prisma, se deforma la luz y se crea un arcoiris de colores [...] El bailarín de butoh lo que está haciendo es tratando, intentando todo el tiempo de abrir una puerta para que esa luz pueda salir y para que, de alguna forma, pueda llegar a conectarse a través de otro tipo de lenguaje al que estamos acostumbrados. [...] es como si el espectador y el bailarín se estuvieran diciendo un secreto que no tiene palabras.¹⁹⁴

¿Qué pasa cuando tenemos un signo con más de un significado? ¿Qué pasa cuando tenemos una obra donde todos los signos poseen más de un significado? Pues no lo podemos descifrar, no lo podemos decodificar, razonar. Y ese es el propósito del *butoh*: desequilibrar al espectador, liberarlo de la mente, del pensamiento racional, que tiene una relación con el Zen al buscar el estado de no-mente y así poder llegar a la experiencia directa.

El *butoh* nos dice: no lo pienses, ¡Siéntelo!

“¿No es esa la verdadera razón por la que bailamos –para tocar al público a un nivel visceral?”¹⁹⁵

Analicemos, Saussure propuso que: “... el lenguaje es un sistema de significaciones cuyo valor reside en las diferencias entre sus elementos”¹⁹⁶, pero nunca advirtió que un simple elemento está lleno de diferencias. Entonces Derrida agrega:

Si todo proceso de significaciones es entendido como juego formal de diferencias, dicho juego [...] supone una serie de reenvíos significantes que impiden que un *elemento simple* esté presente en sí mismo y no remita más que a sí mismo. Todo elemento habrá que remitir a otro elemento que no sea simplemente presente, esto es, cada diferencia es retenida y trazada por las demás diferencias, cada elemento se constituye a partir de la huella de los demás elementos –huellas– del sistema. El juego depende así de la huella que sólo existe para otra huella y no hay ninguna que sea primera.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Entrevista a Tania Galindo, 31 de julio de 2006.

¹⁹⁵ “Isn’t that the very reason we dance –to engage the audience on a visceral level?” (Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *op.cit.*, p.198.)

¹⁹⁶ De Peretti Cristina, *op.cit.*, p.72.

¹⁹⁷ *Ibid.*,

Esto se aplica a cualquier tipo de lenguaje, en nuestro caso a la danza *butoh*. Todos los elementos que existen en una obra en realidad no poseen un único significado o sentido último con el cual tengamos la seguridad de haber comprendido el mensaje. Sino que tenemos huellas que remiten a otras huellas, es decir, **todos los elementos presentes, visibles en una obra de *butoh*, son huellas**¹⁹⁸ que no “son” nada en concreto, no representan algo en sí mismas (como podría suceder en la danza occidental que un gesto *representa* una emoción específica: alegría, dolor, etc.), sino huellas: algo que está y no está a la vez (está diferido); y que por lo mismo poseen más de un sentido.

Llegamos, por tanto, a que **el significado no es definitivo, el significado igual que el significante no es definitivo y único, sino plural.**

Y teniendo en cuenta que en *butoh* también existen movimientos (signos) que no son enteramente visibles para el espectador, entonces apreciamos que ésta danza nos está acercando a otro nivel de entendimiento. Entendimiento no racional, sino emocional. Se trata, pues, de romper con esta forma lineal de entendimiento: entender el sentido de la obra a través del concepto, de la presencia.

Pues al fin y al cabo ¿Qué son los conceptos? Nietzsche apuntó:

[...] los conceptos, incluidos los filosóficos, tienen su origen en lo que no es conceptual, en la palabra-metáfora, ya que son a su vez, parte de la realidad que les obliga a formarse ante todo a fin de dominar la naturaleza. Pero los conceptos surgen por igualación de lo desigual: toda palabra se convierte en concepto desde el momento en que ya no sirve para expresar una vivencia original, única, absolutamente individual, desde el momento en que la identificación de la palabra con la razón hace que su uso sea aceptado convencionalmente por una colectividad de individuos. Entonces es cuando las palabras se vacían de contenido y quedan coaguladas en conceptos.¹⁹⁹

Acerquémonos de otra forma. Existen signos con sus respectivas connotaciones: por ejemplo decimos arte y pensamos bello. Sin embargo, “la connotación es una creencia”, es sólo una forma que nos da protección, confort, comodidad puesto

¹⁹⁸ “La huella no puede definirse, pues, ni en términos de presencia ni de ausencia. Es precisamente, lo que excede a esta oposición tradicional.” (*Ibid.*, p.75.)

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.94.

que una vez formulada ya no tenemos que pensar más en ello, porque es una manera fácil de no arriesgarse a encontrar nuevas caras de la moneda, nuevos significados y nuevas connotaciones para ese signo, o averiguar qué hay detrás de esa connotación. Pero aquí, en *butoh*, “hay que dismantelar la connotación, los códigos”, “cuestionar todo, en vez de creer todo”.

En pocas palabras se trata de “rehacer tu sopa”, es decir, rehacer lo aprendido, las formas (signos) aprendidas así como sus respectivas connotaciones. Con ello cualquier concepto queda desprovisto de supuestos absolutos.

La propuesta del *butoh*, en general, radica en crear una **conexión transpersonal**. ¿Qué quiere decir esto? El bailarín cada una de las veces que pisa el escenario para bailar busca la manera de conectar con el público. Crear un lazo que una su emoción con la emoción de un receptor, de otro, de todos. De tal suerte que no hay espacio para la razón, ya del bailarín en su danza, ya del receptor en *interpretar* la danza²⁰⁰.

Ésta es la razón por la cual decimos que no hay intermediarios: el mensaje es directo.

Semejante conexión es el resultado de un trabajo constante donde el bailarín va cultivando y trabajando los canales de energía, los niveles vibratorios, los puntos sutiles, el conocimiento del cuerpo, etc.; y haciendo el intento una y otra vez, para que cuando salga al escenario tenga varios hilos y al jalar uno de ellos toque el corazón de una persona.

A continuación citamos un maravilloso ejemplo de conexión transpersonal:

[...] tiene que ver [...] con regresar a tus propias vivencias, a cuando eras niño y un día te dejaron olvidado en la escuela, o, no sé, te perdiste en algún lugar y te sentiste totalmente abandonado y tú lo recuerdas perfectamente. Entonces es volver a esa vez que te perdiste cuando eras niño y [...] volver a sentirte realmente el niño y a volver a ese momento y a sentirlo con todo tu cuerpo y con todas tus emociones [...] Cuando ese niño abandonado puede dejar de tener un nombre específico y un lugar, pero puede estar cargado de todos esos sentimientos y puesto en un escenario; y el espectador conectar a su niño interior perdido y abandonado con el tuyo, con lo que estás bailando en ese momento, y otro y un cuarto y un quinto y más

²⁰⁰ Más adelante abordaré el punto de la interpretación que debe realizar el receptor.

personas, estar ahí todos sintiendo ese niño abandonado; entonces es un acto transpersonal porque rompe, o sea, ya no nada más el interprete es quien lo está viviendo sino es también el otro espectador, el otro y el otro [...] Salió de una sola persona y está permeando lo que está en todos.²⁰¹

Esta es la médula de todo el trabajo en el *butoh*: a partir de conectar la emoción del bailarín con la emoción del receptor comenzar allí mismo un entendimiento. Empezar a entendernos como seres humanos, para así ir desplazando o cuando menos modificando nuestras creencias y prejuicios.

Ante todo esto, debemos entender que si se le exige al bailarín de *butoh* expresarse con otro nivel, con otro lenguaje que no salga fuera de su cuerpo en el sentido de “obra” según Artaud, si se le exige que se exprese con todo su cuerpo: espalda, planta de los pies, cabello, cara, ojos, etcétera; a nosotros por igual se nos exige otro tipo de “comprensión”. La cual abarcará el siguiente apartado.

²⁰¹ Entrevista a Tania Galindo, 31 de julio de 2006.

LA MIRADA

2.4 MIRADA-PASIVA VERSUS MIRADA DE ORFEO

RECORDEMOS QUE ÉSTE ES UN ANÁLISIS DE LA MIRADA, ACLARANDO QUE NO SE pretende encontrar datos y resultados cuantitativos sino hacer una valoración teórica-analítica de cómo se articula la mirada en la danza *butoh*, cómo es el proceso en que el receptor capta este inusual mensaje.

Comencemos entonces por decir que el acto de mirar, de ver en todos sus grados es un acto singular de dos vertientes, digamos que tiene dos ojos.

La primera y más fácil, que de aquí en adelante llamaremos *mirada-pasiva*, es aquella citada en cualquier diccionario: “Dirigir la vista a un objeto. Observar las acciones de alguien. Revisar, registrar.”²⁶⁰

Es aquella que utilizamos en nuestra vida cotidiana pues es a la que estamos acostumbrados. Se trata de una mirada que únicamente registra las formas visibles, externas del mundo circundante, y además es pasiva porque al asistir a una obra de danza o teatro únicamente se queda con la parte frontal y externa que se nos presenta. Pasiva por conformista e indiferente.

No podríamos decir que se trata de una mirada llana, todo lo contrario, estamos hablando de las más intrincadas miradas por poseer el intermediario de la razón y estar cargada de juicios y valores de toda índole.

En lo que respecta al campo del teatro y la danza, esta mirada se refiere a la forma de ver de: “un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de «disfrutadores» –como dicen Nietzsche y Artaud– que asisten a un espectáculo sin verdadera profundidad ni volumen, quieto, expuesto a su mirada de «voyeur».”²⁶¹

²⁶⁰ s/autor, *Diccionario de la lengua española*, op.cit., p.1025.

²⁶¹ Derrida Jacques, op.cit., pp.322-323.

La otra, la *mirada de Orfeo*, consiste en “ver” con otros sentidos que no sean el de la vista. Ver con la piel, con la lengua, con las rodillas y el ombligo, ver la música y el llanto, ver lo que oculta la oscuridad, ver la turquesa, ser capaz de ver el cansancio y la agonía, la muerte; y hacer algo con ello.

Ésta se trata de una mirada distinta, profunda, salvaje y desnuda. No se conforma con las formas visibles sino que urde las profundidades de la oscuridad y ve en ella lo que no se ve. Es activa porque transgrede el sistema, la academia, la idealización. La otra mirada es mirada de lo otro.

Ahora se explicará, si eso es posible, qué es esta oscuridad de la que hablamos y a que nos referimos con *lo otro*.

Aquí es preciso entender que la realidad como la describió Hegel: “todo lo real es racional y todo lo racional es real” ha sido rebasada. “Bataille piensa que lo real no es por completo racional porque hay una realidad que no es “efectividad”, es decir, no es “operable”. Dicha realidad emerge mas allá de cualquier forma de apropiación humana, bien sea a través de la apropiación intelectual (el saber) o bien a través de una apropiación material (el trabajo).”²⁶²

Entonces no podemos acceder a ella de una manera tradicional, no podemos entrar con todo nuestro aparato intelectual- representativo; se logra la entrada: “... sólo a través de una mirada cuya función no es el conocimiento, sino una puerta de entrada a *lo otro* del mundo.”²⁶³

Por consiguiente ¿qué es lo otro? Lo otro es todo lo marginado, relegado, incluso omitido, el mundo de lo proscrito, resumidamente, lo otro es el mundo de lo *excreta*²⁶⁴. “¿Por qué ha sido ignorado lo otro? Se pregunta Bataille ¿Cómo los hombres han podido fingirse encontrarse en un mundo como si nada ocurriera en él aparte de una inteligibilidad apacible?”²⁶⁵

Este mundo de lo excreta se contrapone al mundo de la claridad y la distinción racional que abarca, por supuesto, la claridad de conceptos y de formas; el mundo de la Idea platónica, del Bien, de la Verdad. Asimismo, todo lo

²⁶² Díaz de la Serna Ignacio, *op.cit.*, p.56.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ O sea, “objetos del acto imperativo de exclusión”.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.58.

excreta se manifiesta bajo lo que determinamos como heterogeneidad, lo completamente otro es: “primordialmente todo aquello que se opone a cualquier representación homogénea del mundo, es decir, a cualquier sistema filosófico [...] *lo otro* puede definirse entonces como aquello inconmensurable que escapa a cualquier medida común.”²⁶⁶

Para esta investigación, este mundo de lo otro abarca todo aquello que no puede ser representado, esto es, delimitado por un concepto y por ende un significado. Al decir que el mundo de lo otro no puede ser representado, nos referimos a que lo otro es lo no-evidente, lo oculto. Podríamos decir que lo otro es Eurídice, la novia ausente de Orfeo, recordemos el mito:

Un dios furibundo persigue en tu persona la venganza de un crimen horrendo; el desgraciado Orfeo quiere que espíes con dura pena el rapto de su esposa, pero los hados amenguarán tu dolor. Cuando la desventurada virgen huía de ti, condenada ya a morir, cuando precipitadamente corría las márgenes del río, no vio entre las altas hierbas, a sus mismos pies, la horrible hidra que custodiaba aquellas riberas [...] todos gemían amargamente por ella.

Él buscaba, en los acordes de su cítara, consuelo a sus tristes amores, y solo en la playa, cantaba noche y día a su dulce esposa; así llegó hasta las gargantas del Ténaro, en los profundos antros del infierno y en los tenebrosos bosques, llenos de pavorosa oscuridad donde están los manes y el temible rey, y aquellas divinidades que no se enternecen jamás con las humanas oraciones.

[...] Hasta el infierno y el terrible Tártaro, profundas estancias de la muerte, se conmovieron y emocionaron [...] Ya Orfeo, volvía, habiendo logrado escapar a todos los peligros y su esposa Eurídice se elevaba a las áureas regiones, siguiendo los pasos de su esposo (así lo había ordenado Proserpina), cuando de repente se apoderó del incauto amante un loco frenesí; falta muy perdonable, si los espíritus del Averno supieran perdonar. Se detiene, casi ya en los límites de la tierra, y olvidado de su promesa y vencido por el amor, volvió su vista a Eurídice.

Aquí terminó el fruto de tan acerbos dolores; el pacto hecho con el cruel Plutón quedó roto, y por tres veces las profundas lagunas del Averno resonaron con formidable estrépito. ‘¿Qué delirio, exclamó ella, nos ha perdido, querido Orfeo, a ti y a mí? ¡Qué cruel violencia! Ya por segunda vez me arrastran al abismo los crueles hados; ya el sueño de la muerte cierra para siempre sus llorosos ojos. ¡Adiós!, me siento transportada en el seno de una espesa noche; yo tiendo hacia ti mis desfallidos brazos, mas ¡ay!, ¡ya no soy tuya!’ Dicho esto, se desvaneció en los aires, cual tenue sombra, como ligero humo.’²⁶⁷

²⁶⁶ *Ibid.*, p.62.

²⁶⁷ Mito que se encuentra en el libro cuarto de las Geórgicas. Virgilio, *Eneida, Geórgicas, Bucólicas*, México, Porrúa, 1980, séptima edición, pp.230-231.

En la danza *butoh* existen las formas evidentes, estos signos que están presentes y representan diversas cosas. Mas lo importante es poder ver a través de ellas a Eurídice, que sería lo otro: lo informe²⁶⁸. Para poder hacerlo se requieren dos movimientos: el primero lo realiza el bailarín al crear una danza heterogénea, repleta de múltiples significados en cada uno de los movimientos, gestos, sonidos de su danza; que nos imposibilitan pensar en significaciones concretas o sentidos unívocos, induciéndonos de esta manera a un estado de no-mente. El cuerpo del bailarín no es lo esencial sino sólo apariencia de eso que está más allá de lo visible; y precisamente por ser este cuerpo del bailarín sólo un vehículo para “ver” lo invisible, es que tiene que estar desnudo, vacío... blanco.

No obstante, el segundo movimiento, imprescindible, debe llevarlo a efecto el receptor, quien al despojarse de la razón, puede ver con una nueva mirada todas las cosas no-visibles y que sin embargo están allí porque se manifiestan. Esta nueva mirada es la mirada-activa, mirada de Orfeo.

Pero cuidado, ésta puede ser la mayor trampa del *butoh*, misma trampa que conocía Artaud para su Teatro de la Crueldad: la forma es el límite de lo informe, lo informe que para Artaud es la vida misma. Cuando hablo de la vida no me refiero a la que mencionan las ciencias biológicas, “cuando pronunciamos la palabra vida, hay que entender que no se trata de la vida tal como se la reconoce a través de la exterioridad de los hechos, sino de esa especie de frágil e inquieto foco al que *no afectan las formas.*”²⁶⁹ A esta exterioridad de las formas, Artaud la contraponía a la «fuerza de la vida», “El teatro de la crueldad tendrá que reducir esa diferencia entre la fuerza y la forma.”²⁷⁰

La imagen (lo presente) es el movimiento del *después*. “«Después» significa que primero es necesario que la cosa se aleje para que podamos captarla.”²⁷¹, de tal manera que las imágenes y formas que vemos en la danza *butoh* surgen precisamente de ese movimiento de alejamiento donde ya no percibimos la cosa

²⁶⁸ Es curioso notar como Orfeo al querer sacar a la luz a Eurídice la pierde, ella se desvanece en la claridad de las ideas, del pensamiento racional.

²⁶⁹ Derrida Jacques, *op.cit.*, p.246.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.246.

²⁷¹ Blanchot Maurice, “Las dos versiones de lo imaginario”, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, p.244.

(la «fuerza de la vida» mencionada por Artaud), sino su imagen. Resultando así, lo que subrayó Maurice Blanchot: “Lo feliz de la imagen reside en que es un límite para lo indefinido [...] Así la imagen cumple una de sus funciones, la de apaciguar, la de humanizar la informe nada que impulsa hacia nosotros el residuo ineliminable del ser.”²⁷²

Si bien, la única manera de que lo informe se nos presente es a través de la forma, la ausencia se manifieste siendo presente, que el mensaje del bailarín sólo se revele a través de los signos; no hay que engañarnos, debemos saber: “...mirar en la noche lo que disimula la noche, la *otra* noche, la disimulación que aparece.”²⁷³

El verdadero mensaje, más bien, el mensaje del bailarín de *butoh* no es la concha, es la pulpa interna de lo indecible e informe, que únicamente se entrega disimulándose en la obra. Las formas, los símbolos, los signos únicamente funcionan como pretextos para darte entrada al interior.

La mirada a la cual nos aproximamos es la otra mirada, mirada de Orfeo, que necesita del estado de no-mente tan solicitado en Zen, pues al liberarnos de la mente, nos liberamos también de la mirada que objetiva y transforma todo lo que percibe en objeto-concepto. Ese es el problema de la mirada tradicional.

La mirada convencional implica conocer, asir, incluso poder. El sujeto que mira ejerce su poder sobre aquello que mira, tratando de atraerlo hacia sí para conocerlo y comprenderlo; de tal manera que su acción ejercida implica homogeneizarlo. El sujeto suprime al otro para poder conservarlo como objeto, lo conserva a través del concepto. Es por esto que debemos captar con otra mirada, aquella que no suprime y objetize; sino que de alguna manera vea sin aprehender.

Es voltear y ver a Eurídice allí donde ya no está, y sin embargo, es donde más está por no estar y por no poderla aprehender. Al no verla (con la mirada-pasiva) no podremos arrancarla de ella y convertirla en un objeto de

²⁷² *Ibid.*, p.243.

²⁷³ *Ibid.*, p.162.

conocimiento; de tal manera que ella seguirá siendo ella ahora con más fuerza que si estuviera presente.

PARTICIPACIÓN DEL RECEPTOR

Porque empezamos a escribir, escribir de otro modo, debemos releer de otro modo.
Jacques Derrida

DEBEMOS DEJAR DE LADO LA CONCEPCIÓN DE QUE LA OBRA TEATRAL O DE DANZA ES una obra autónoma, completa y cerrada. Si nosotros concebimos así una obra (cualquiera que sea su naturaleza: teatral, literaria, de danza, pintura, etc.) nuestra recepción será por consiguiente la recepción contemplativa, pasiva. “y el lugar apropiado para su contemplación es una institución que también surge con la Modernidad [...] el Museo. En él sólo entran las obras dignas de ser contempladas”

²⁸⁸. En nuestro caso es la institución llamada Teatro. Por ello Artaud anunció severo que: “el baile y, por consiguiente el teatro no han empezado todavía a existir.”

2.5 TRABAJOS SOBRE EL PAPEL PARTICIPATIVO DEL RECEPTOR

A través del tiempo se le ha tomado muy poca importancia al papel que juega el receptor en los actos comunicativos, especialmente cuando éste se encuentra como lector o espectador. Sin embargo, y como Adolfo Sánchez Vázquez lo subraya, el hecho de que no se haya analizado teóricamente su desempeño en los procesos comunicativos, sino hasta la década de los 60 del siglo XX, no quiere decir que nunca haya existido tal participación o que comenzó a existir a partir de dichos análisis.

Quienes cuestionan en el terreno teórico el papel del receptor son principalmente Robert Hans Jauss, Wolfgang Iser y Harald Weinrich,

²⁸⁸ Sánchez Vázquez Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2005, p.21.

fundadores de la llamada Estética de la Recepción que es una de las distintas teorías literarias enfocada a analizar la respuesta del lector ante los textos literarios. Esta escuela nace en la Universidad de Constanza, Alemania, en 1967 y ejerció una gran influencia hasta mediados de los años 1980.

A continuación revisaremos varios puntos interesantes de dicha teoría pues muestran con claridad la participación del receptor en cualquier tipo de obras, ya sea un libro, una película, o cualquier otro trabajo creativo.

Jean Paul Sartre desarrolla la idea que más tarde retomará Wolfgang Iser: “Se trata de la idea de la indeterminación o de los espacios vacíos que deja el autor en su obra y que el lector habrá de llenar [...] De este modo la escisión entre productor y receptor se supera o complementa con una cooperación [...] entre escritor y lector.”²⁸⁹

“Por ejemplo, si el objeto representado es un personaje, el autor no menciona todos sus rasgos físicos: puede no decir nada acerca del color de sus ojos [...] Faltan porque, dada la estructura esquemática de la obra, ésta no puede determinar todo, es decir todo lo que pudiera decir del correspondiente objeto representado.”²⁹⁰

En teatro resulta claro identificar estos **puntos de indeterminación** o **espacios vacíos**, pues aunque tenemos en vivo y a todo color a los actores, no tenemos, por ejemplo, todos los detalles del espacio donde se desarrollan las acciones, lo que vemos es una escenografía, cuya naturaleza es ser simbólica de esos espacios “reales”; y en la danza esta indeterminación se abre aún más, muchísimo más. Y es en estos puntos indeterminados donde al receptor le toca participar, le corresponde poner en la obra algo que no está en ella, tal proceso de “llenado” de vacíos se le llama, de acuerdo con Iser: **proceso de concreción**.

“Dada la participación del receptor al determinar lo que está indeterminado en la obra, su concreción constituye una creación puesto que aporta algo nuevo que no ha sido aportado por el autor. Y si este es un creador, también lo es el

²⁸⁹ Sánchez Vázquez Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, *op.cit.*, p.25.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.27.

receptor, aunque ciertamente en virtud de su dependencia respecto de lo ya creado, es más exactamente, para Ingarden, un co-creador.”²⁹¹

Este papel participativo (aunque limitado) del receptor, también lo explora Umberto Eco, quien en su libro *Obra Abierta* menciona que toda obra, cualquiera que sea su naturaleza (musical, literaria, pictórica, etc.) y cualquiera que sea el tiempo en que fue creada (clásica o contemporánea) es **obra abierta**, pues este término designa aun en la obra considerada autónoma, “completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada”²⁹².

También, propone el concepto de obras “en movimiento”, obras no únicamente con la abertura ya mencionada, sino que además invitan al receptor a participar en su producción manual, colaborando a hacer la obra: “... en el ámbito de las obras “abiertas”, una más restringida categoría de obras que, por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas”²⁹³.

Incluso proponiendo esta apertura y este movimiento en las obras, Eco precisa:

La *obra en movimiento*, en suma, es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada [...] El autor ofrece al usuario, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a su término será, no obstante, siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aunque este organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo.²⁹⁴

Es decir que, si bien el receptor tiene la posibilidad de crear diversas relaciones de los elementos dados en la obra, siempre está limitado, delimitado por las sugerencias que le marca el autor.

²⁹¹ *Ibid.*, p.29.

²⁹² Eco Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985, pp.73-74.

²⁹³ *Ibid.*, pp.84-85.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.96.



Diego Piñón

2.6 NUEVO TIPO DE PARTICIPACIÓN, NUEVAS LECTURAS

Si bien, la Estética de la Recepción reivindica el papel del receptor al mencionar que existen espacios vacíos, puntos indeterminados que el lector debe completar en una obra; y también rescata la participación en cuanto que a través de este llenado el receptor se convierte en co-creador de la obra, añadiendo además la tesis de Eco con el concepto de obra abierta y en movimiento; falta un punto aún no visto, y no ha sido visto porque efectivamente no es visible. Esto es, el mundo de lo otro. ¿Cómo participar en ese mundo de lo otro? Sencillo, en nuestra forma de recepción, la cual implica un nuevo tipo de participación.

Entendamos que *butoh* no puede ser tratado como cualquier obra de teatro o danza, al estilo clásico. Si bien, en esta danza existen estos espacios vacíos, y vaya que son demasiados, el proceso de concreción se colapsa en el momento en que surge la imposibilidad de llenarlos, es decir, de encontrar un sentido, ya no digamos único sino al menos coherente de lo presentado en la danza *butoh*.

¿Qué es lo que nos imposibilita? Bueno, se debe en parte a que algunas obras de *butoh* prescindan completamente de escenografía, aquí el referente de tiempo-espacio queda suspendido en una nada o, mejor dicho, espacio atemporal. También porque el bailarín, a pesar de estar presente, no representa a un personaje, a un yo con características específicas; el bailarín de *butoh* es un manto blanco, donde si bien podemos llenarlo de alguna manera, estaríamos alejándonos de su propósito que es ver la ausencia.

Asimismo, podemos distinguir que este receptor co-creador de la obra indicado por Iser y Jauss, difiere del co-creador que pretende el *butoh*. Mientras el primero limita su participación a llenar los vacíos que percibe mediante imágenes y formas delimitadas; el segundo participa con su energía y sus emociones (y su estado de no-mente, dejando de conceptualizar) y así entrever lo disimulado en aquellas formas visibles y crear la conexión transpersonal. No es el vacío lo que el receptor debe llenar, sino que es el vacío lo que lo introduce realmente a participar, pues este vacío ayuda a abrir y penetrar con la mirada de Orfeo a lo otro.

En cuanto a lo apuntado por Umberto Eco, ciertamente las danzas *butoh* congenian con algunas características que él menciona. Una de ellas es la existencia de otro tipo de **obras, las de lo Informal**:

No ya obra en movimiento, porque el cuadro está ahí, ante nuestros ojos, definido de una vez por todas físicamente, en los signos pictóricos que lo componen; ni obra que exige el movimiento del usuario más de cuanto puede exigirlo cualquier cuadro que deba ser contemplado teniendo en cuenta las varias incidencias de la luz sobre las asperezas de la materia, sobre los relieves del color. Y , sin embargo, obra abierta con pleno derecho — de un modo más evolucionado y radical— porque aquí verdaderamente los signos se componen como constelaciones en que la relación estructural no está determinada, desde el inicio, de modo unívoco, en que la ambigüedad del signo no es llevada de nuevo (como los impresionistas) a una configuración final de la distinción entre forma y fondo, sino que el fondo mismo se convierte en tema del cuadro (el tema del cuadro se convierte en el fondo como posibilidad de metamorfosis continua).²⁹⁵

Exacto, las danzas *butoh*, si nos permitimos de momento delimitarlas, entran dentro de este tipo de obras, las de lo informal e informe, en tanto que, desde el principio, su mensaje ya es plurívoco, además de alentarnos a una experiencia óptica muy distinta porque no cesa de variar nunca nuestro punto de vista. La única diferencia que cabe advertir es que el propósito del *butoh* no consiste únicamente en excitar la imaginación del receptor y darle una experiencia de libre creación (como las obras informes), sino que utiliza todos estos recursos para aturdirlo y abrir sus sentidos al mensaje oculto tras estas formas visibles por muy vagas e inciertas que sean.

Otro término de Eco con el cual congenia *butoh* es **obra “abierta” guiada**. Pese a ser el mensaje del *butoh* un mensaje ambiguo, plurívoco y abierto como lo acabamos de mencionar, sí existen estos indicios con que el autor va guiando el desarrollo de la obra manteniendo siempre alguna indicación aunque sea pequeña que le permita al receptor escoger dentro de todo lo informe. Lamentablemente es una de sus condiciones.

El problema de una obra de danza *butoh*, que pretende la riqueza de las ambigüedades, la fecundidad de lo informe, el desafío de lo indeterminado, que

²⁹⁵ *Ibid.*, p.197.

quiere ofrecer al público la más libre de las aventuras y constituirse como hecho comunicativo, es que debe siempre estar marcada por una **intención** (la intención del emisor de transmitir un mensaje), esta intención siempre marcará a la obra como signo. Pues, de otra manera, “...tanto valdría para el ojo inspeccionar libremente un pavimento y unas manchas en las paredes sin tener que llevar dentro de un marco de una tela estas posibilidades libres del mensaje que la naturaleza y la casualidad ponen a nuestra disposición”²⁹⁶; en nuestro caso es ponerlas ya no dentro de un marco, sino sobre un escenario.

Estos planteamientos tan medulares se retomarán un poco más adelante, por el momento, hay que comprender que todas las formulaciones realizadas respectivamente por los teóricos de la Estética de la Recepción (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser y Harald Weinrich) y el estructuralista Umberto Eco, nos ayudan a ver la importancia del receptor en los actos comunicativos y sus niveles de participación.

Cabe mencionar, que este nuevo tipo de participación del *butoh* no debe ser palabra robada. Ya habíamos mencionado uno de los sentidos en que Artaud pronuncia la frase “palabra soplada”, pero también enuncia otro sentido: “Artaud ha querido prohibir que su palabra lejos de su cuerpo le fuese soplada. Soplada, esto es, *sustraída* por un comentador posible que la reconocería para colocarla en un orden, orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica o de otro tipo.”²⁹⁷ Cuando este comentador, que es el espectador en la danza *butoh*, objetiza el mensaje para inscribirlo en un orden lógico, está robando la palabra.

Decir palabra robada es decir movimiento que sustrae mediante la mirada-pasiva lo informe; es traer a la luz lo que esencialmente es oscuridad con la finalidad de poder conocerlo, aprehenderlo y formar interpretaciones; es querer aprehender a Eurídice. En este sentido, la palabra no sólo puede ser robada por el receptor en tanto público, sino el receptor en tanto crítico de la obra, esteta, hermeneuta, incluso, investigador.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.213.

²⁹⁷ Derrida v, *op.cit.*, p.241.

Por esta simple y pesada razón, no nos interesa utilizar las herramientas de la hermenéutica. Con ello no se le señala como un método inútil o incompleto, sino que no resulta conveniente para un tema como el *butoh* porque finalmente lo someteríamos al proceso de la razón para interpretar, descifrar cada uno de sus signos y los sentidos de éstos.

La hermenéutica tradicional es la búsqueda de la Verdad, del querer-decir del autor, del sentido último del texto²⁹⁸; no obstante, en ninguna obra y menos si es de *butoh* existe tal sentido último. ***Butoh se caracteriza por utilizar los diversos lenguajes escénicos de una manera diseminada, esto es, dislocada y donde el sentido va más allá de ser polisémico, se halla diseminado.***

Hay que entender primeramente la diferencia entre la polisemia hermenéutica y la polisemia derridiana llamada *diseminación*: “La polisemia explota el contenido temático o semántico de la palabra. Esto supone sin duda un progreso frente a la simple explicación lineal de un texto. Sin embargo, la polisemia resulta indisociable de los prejuicios metafísicos de la tarea hermenéutica en la que se inscribe, dado que su horizonte último es la recuperación de la unidad del sentido, de la verdad [...] Su estilo es el de la superficie representativa.”²⁹⁹ Mientras que la polisemia en el sentido derridiano o *diseminación*:

[...] no explota, por consiguiente, el horizonte semántico de las palabras, sino que lo hace estallar. Es ante todo un operador de generalidad que trabaja en los términos y en los textos. Está gobernada por la «lógica» del ni/ni, esto es, del «entre» que no sólo elimina la oposición entre dos términos... sino que incluso muestra que la verdad «natural» de todo texto no es sino un simulacro que no tiene una esencia determinada y que el sentido no puede ser más que un «entre».³⁰⁰

De tal manera que si pretendemos captar el mensaje de una obra de *butoh* no únicamente nos enfrentamos a la polisemia de los signos que presenta (misma

²⁹⁸ “Asimismo, la búsqueda del sentido perdido del texto como tarea de la hermenéutica, implica lo que podría denominarse la “perfección anticipada” del texto”. (De Peretti Cristina, *op.cit.*, p.152.)

²⁹⁹ *Ibid.*, p.160.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.161.

polisemia que nos hace entrar en la libre creación mencionada por Eco), sino a la diseminación del sentido de la obra en su totalidad.

Esto exige a su vez **un nuevo tipo de lectura del texto, en nuestro caso se refiere a la lectura de la danza *butoh***. Esta nueva forma de lectura sería muy similar a la lectura deconstructiva propuesta por Derrida en el sentido de que es: “...una lectura que «sospecha», una lectura que vigila las fisuras del texto, una lectura de síntomas que rechaza por igual lo manifiesto y la pretendida profundidad del texto, una lectura que lee entre líneas y en los márgenes para poder, seguidamente, empezar a escribir sin línea: una lectura siempre atenta al detalle, que se abre a las estructuras disimuladas, a los elementos marginados.”³⁰¹ Preciso, similar porque no comparten el mismo propósito.

En *butoh* debemos sospechar de lo visible, no conformarnos con esos signos presentes; ver entre líneas y ver lo disimulado es captar lo no-visible; y este constituye una de las propuestas del *butoh* aunque no sea en sentido explícito: una nueva forma de lectura, de mirar. Así como entender que no existe un sentido único o lógico, sino un entre, que puede ser esto y también lo otro.

De este modo, al receptor se le exige no leer en sentido tradicional, esto es, no decodificar o conceptualizar los signos de la danza; y es de este modo que al igual que el Teatro de la Crueldad, el *butoh* busca liberarnos del pensamiento, subordinando la palabra y el signo a la instancia de lo ilegible o al menos de lo analfabético: “Por debajo de la gramática está el pensamiento, que es un oprobio mucho más difícil de vencer, una virgen mucho más áspera, mucho más dura de sobrepasar cuando se la toma por un hecho innato./ Pues el pensamiento es una matrona que no siempre ha existido./ Pero ¡que las palabras infladas de mi vida se inflen después ellas solas en el b o ba de lo escrito! Es para los analfabetas para quienes escribo.”³⁰²

Similar a la poesía japonesa que a través de unas cuantas palabras intenta dar una vibración a la sensibilidad más profunda de los lectores; y a la vez los lectores, “aunque no saben decir exactamente qué es lo que sienten, perciben la

³⁰¹ *Ibid.*, p.162.

³⁰² Cita de Antonin Artaud retomada en el libro de Derrida Jacques, *op.cit.*, p.241.

Bailarinas extranjeras



resonancia, originada por estas pocas palabras, en lo más profundo de su mundo interior.”³⁰³

Así, el receptor aunque pueda leer el texto de la danza *butoh*, debe entender que el mensaje no está allí en las palabras, sino en la resonancia de éstas, en lo ilegible, informe... Eurídice.

La profundidad que se busca con la mirada de Orfeo es, pues, la de lo ilegible. Analicemos con cuidado. Como ya se mencionó, existen dos movimientos fundamentales en la danza *butoh*: el primero por parte del bailarín y el segundo por parte del público. La danza del bailarín que es irrepetible, se agota en el mismo instante que se manifiesta; el bailarín se descarna por lograr que un solo gesto logre semejante impacto en el público, y para crear tal impacto, ese gesto debe consumirse en el acto mismo, sin posibilidades de repetición, sin gestos económicos.

De tal suerte que la danza *butoh* no entrega algún mensaje al público, puesto que no entrega algo que pueda ser repetido, imitado ya sea por parte del bailarín o compañeros bailarines, o por personas del público que saliendo de la obra lo puedan repetir en forma de narración; sino que aquello develado lo agota totalmente en el acto y el tiempo presente de la escena. “La repetición separa de ella misma a la fuerza, a la presencia, a la vida. Esta separación es el gesto económico y calculador de aquello que se difiere para conservarse, de aquello que reserva el gasto y cede al miedo [...] desde el momento en que hay repetición [...] el presente se guarda, se reserva, es decir, se sustrae a sí mismo.”³⁰⁴

Cuando nosotros auguramos la idea de una trascendencia, generalmente reservamos la vida, estamos haciendo un gesto económico: economizamos la muerte en la vida. O precisamente por no augurar una idea de trascendencia y pensar la vida como un camino de evolución es que reservamos la vida.

El problema de cualquiera de estas dos concepciones es que nunca nos enfrentamos concretamente a las cosas, no agotamos la sensación en toda su

³⁰³ Ryukichi Terao, “Haiku y la estética japonesa”, [en línea], Dirección URL: <http://www.geocities.com/Paris/Metro/1250/terao.html>, [Consulta: noviembre de 2006].

³⁰⁴ Derrida Jacques, *op.cit.*, p.337.

plenitud porque representa un peligro, el peligro de la muerte. Por ello “Artaud *ha querido borrar la repetición en general* [...] este poder de repetición ha regido todo lo que Artaud ha querido destruir, y tiene varios nombres: Dios, el Ser, la Dialéctica.”³⁰⁵

No pretendemos aquí debatir sobre problemas de índole religiosa, o crear discusiones en torno a la trascendencia. No obstante, en *butoh*, a su manera, cuestiona esa reserva que cotidianamente hacemos. Al asistir a una obra de *butoh* se nos pide que no exista tal reserva, se necesitan receptores que: “en la escena no tengan miedo de la sensación verdadera de una puñalada, y de las angustias para ellos absolutamente reales, de un supuesto alumbramiento”³⁰⁶. Hay que recibir el impacto total de esa manifestación del bailarín que se **consume una sola vez**.

“«Una vez» es el enigma de lo que no tiene sentido, no tiene presencia, no tiene legibilidad [...] una expresión no vale dos veces, no vive dos veces; que toda palabra, una vez pronunciada, está muerta, y que sólo actúa en el momento en que se pronuncia, que una forma empleada ya no sirve, y se limita a invitar a que se busque otra, y que el teatro es el único enclave del mundo en que un gesto realizado no se recomienza dos veces”³⁰⁷. Estas sentencias de Artaud son verdaderamente tajantes, pero a eso mismo nos referimos en *butoh*, de nada sirve alcanzar tantos metros en un salto o lograr mantenerse de puntas por tanto tiempo si no son expresiones auténticas, si son auténticas son irrepitibles.

“El teatro es un desbordamiento pasional,
una terrible transmisión de fuerzas
del cuerpo
al cuerpo.
Esta transmisión no puede reproducirse dos veces.”³⁰⁸

Entonces, podemos decir que esta nueva forma de participación mantiene claras relaciones con la muerte en los siguientes sentidos: muere nuestra

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p.335.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.339.

³⁰⁸ Cita de Artaud retomada en el libro Derrida Jacques, *op.cit.*, 342p.

individualidad a favor de alcanzar a captar con toda la fuerza el mundo de lo otro y lograr la conexión transpersonal. Morimos como público a favor de volvernos parte de la obra, por ende, parte de la fiesta. Implica además arriesgarnos al peligro y no temer recibir todo el impacto de un acto sin reserva de energía o vida.

¿Qué es esta fiesta de la que hablamos y qué significa ser parte de ella?

Antes de iniciar el siguiente capítulo, se concluye una de las condiciones del *butoh*: por más libertad que se le otorgue al espectador en crear sus propias relaciones, sus “lecturas” con esta nueva forma de “leer con sospechas”, la obra siempre nos remitirá a un signo, un signo global que la abarca: el signo “obra”, el signo “teatro”, el signo “danza”, “el signo “*butoh*”, pues tiene una intención insoslayable que es transmitir un mensaje. Esa es una de sus más ineludibles condiciones.

第三章

DAI SAN SHO

CAPÍTULO 3

BUTOH Y LO SAGRADO

LA INTENCIÓN DE ESTE CAPÍTULO FINAL ES ABARCAR EL ÚLTIMO ELEMENTO DE LA danza *butoh*: lo sagrado. Tal elemento se considera cardinal porque finalmente es el que nos ayuda a entender por entero la posición del receptor en esta danza y por lo cual su mirada cambia, rebasa lo frontal.

Hasta aquí se han analizado cada uno de los elementos del *butoh*, también el mensaje, cómo lo articula el bailarín y cómo es recibido por el público. Ahora únicamente resta analizar la relación del receptor con la obra a partir de su mirada, así como sus implicaciones en el acto ritual.

De esta manera, primero se analizarán las cualidades sagradas y luego se interpretarán las necesidades del *butoh*, en otras palabras, esos grandes retos que consideramos deben ser superados tanto por los bailarines como por los espectadores. Se señalarán posteriormente algunos teatros de tinte ritual porque estos marcan el rumbo, la tendencia actual de ciertos directores y maestros de profundizar en el interior de las personas y de fijarse como objetivo el generar “alteraciones”. Sólo una cosa cabe aclarar: la danza en sí misma no carece de nada, es ya perfecta.

3.1 CUALIDADES SAGRADAS DENTRO DEL BUTOH

Ahora nos acercamos a lo que podría considerarse el aspecto práctico o de la realización del *butoh*, aspecto directamente involucrado con el ritual y lo sagrado.

El receptor no sólo participa con su nueva forma de ver, mirada de Orfeo, sino también con su energía, que nos lleva a situarlo como partícipe de la obra, misma que puede ser comparada con un ritual.

Entendemos por **ritual** un orden de pasos para efectuar una ceremonia que en la mayoría de los casos es religiosa. Este ordenamiento al que se refiere el ritual está fuertemente vinculado con la narración de algún mito, pues a través del ritual es que el mito se relata y se reactualiza, se trae al presente.

Aquellos pueblos y comunidades que llevan a cabo los rituales requieren de esta reactualización del mito para darle continuidad a la vida misma. Arthur M. Hocart señala lo siguiente cuando indaga sobre la finalidad de un ritual: “La pregunta directa recibe siempre en Fidji la misma contestación: «Así se hace en Fidji»; en cambio, las palabras que se emplean en el ritual evidencian la búsqueda de resultados definidos. Por mucho que difieran las palabras, el contenido es siempre el mismo: «que la vida continúe, que la tierra prospere, que reine la concordia», etc.”²³⁷

Al relatar el mito, según el ritual establecido, se evoca el origen, el principio de los tiempos donde los dioses crearon el mundo; y es preciso revivir ese tiempo para poder pedir por la vida, que también significa solicitar salud y porvenir para el pueblo. “El ritual no es una búsqueda de la vida, sin más; es una búsqueda social.”²³⁸

A nosotros nos interesa rescatar la parte del ordenamiento. Diego Piñón sintetiza perfectamente la manera en que *butoh* puede equipararse con un ritual: “... porque creo que el ritual nos propone un ordenamiento, un cuidado, una manera atenta de hacer cualquier cosa, dándole una importancia fundamental en la medida en que uno pone atención y toda la energía, haciendo que el mínimo acto se vuelva impecable y completo. En ese momento creo que yo puedo hablar de ritual. El ritual puede volverse una forma que se repite, pero nunca de la misma manera; implica una renovación constante de energía de conciencia que a partir del ritual uno alcanza a tocar ese misterio o esa esencia...”²³⁹

Desglosemos estas palabras. En el *butoh* como ritual se prescinde del mito, más **la importancia de que sea ritual se debe a que nos conecta, en un tiempo**

²³⁷ Hocart Arthur M., *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*, España, Siglo XXI de España, 1975, p.67.

²³⁸ *Ibid.*, p.73.

²³⁹ Entrevista de Alejandra Camarena a Diego Piñón en el taller de Tlalpujahua, publicada el 31 de enero de 2003 en el periódico *La voz de Michoacán*, Cultura, Sección C, pág. 4.

y lugar especiales, con lo sagrado. Aquí conviene hacer una aclaración fundamental: al hablar de *butoh* como rito no nos referimos a alguna práctica concreta realizada por algunos de estos grandes maestros (el *Butoh Ritual Mexicano* de Piñón, o la dirección y coreografías de Natsu Nakajima, o las clases impartidas por Kazuo Ohno, etcétera.) sino a la danza *butoh* en términos generales.

3.2 EL ESPACIO SAGRADO

Como Georges Bataille lo señaló: “En principio, resulta paradójico y, sobretodo, muy difícil hablar de lo sagrado en una época donde, en resumidas cuentas, dentro de la vida común de la humanidad, ya sólo tiene un lugar menor, casi insignificante”²⁴⁰, sin embargo, conviene correr el riesgo de hacer una aproximación lejana. Así es como para esta investigación vamos a entender lo sagrado “...como una realidad que se manifiesta totalmente diferente al de las realidades «naturales» [...] El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano.”²⁴¹

De esa manera, estamos entendiendo además que existe tanto un espacio profano, que es el cotidiano, como uno diferente porque allí sucede la manifestación, la revelación, la hierofanía²⁴². Precisamente por esta característica es que se le denomina **espacio sagrado**.

Estos espacios en la actualidad han sido reducidos al mínimo, relegados en su mayoría a las iglesias y templos; y por ende, también el pensamiento que lo suscita, es decir, nuestra forma de pensar actual concibe el espacio como un lugar homogéneo, sin rupturas o escisiones; mientras que para el hombre antiguo eran esenciales tales roturas porque eran los canales conectores con otros

²⁴⁰ Bataille Georges, “Lo sagrado en el siglo XX”, *La oscuridad no miente*. México, Taurus, 2001, p.83.

²⁴¹ Eliade Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, Madrid, 1973, p.18.

²⁴² Vamos a utilizar el término hierofanía en su sentido etimológico, es decir, algo sagrado se nos muestra.

espacios, otros mundos; su concepción era un espacio heterogéneo: “Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo [...] «No te acerques aquí -dice el Señor a Moisés-, quítate el calzado de tus pies; pues el lugar donde te encuentras es una tierra santa». Hay pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, «fuerte», significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia...”²⁴³

En la antigüedad y todavía en nuestros días la idea de lo sagrado casi siempre se encuentra vinculada como un lazo fortísimo a alguna religión, sin embargo, hay que tener en cuenta la existencia de prácticas fervorosas que aspiran a lo sagrado sin ser obligatoriamente religiosas, por lo cual conviene para la investigación evitar confundir el término de *lo sagrado* con *lo religioso*.

En nuestro caso, el *butoh* se efectúa en un teatro pero bien puede realizarse al aire libre o en un estudio, siempre existe un espacio llamado **escenario o espacio escénico**, (recordemos la etimología de teatro: espacio de la visión). P. Brook considera como teatro sagrado: “aquél en el que lo invisible se hace visible [...] explica: *el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos [...]* Invisible es aquella emoción que nos hace sentir un espectáculo cuando supera las emociones y vivencias ordinarias que nos depara la vida.”²⁴⁴

Si entendemos el escenario del *butoh* como espacio de la visión, son correctos nuestros planteamientos con Blanchot: lo invisible se hace visible a través de una manifestación. Si bien la forma nos presenta una delimitación para lo informe (que es mucho más grande), lo atempera, lo sosiega; reconocemos que es necesaria para nosotros como un acceso, sólo como la entrada para acercarnos al mundo de lo otro, mundo de la noche según Blanchot.

Este espacio cualitativamente diferente está allí disponible como lugar de petición y ofrecimiento de los bailarines, y eso los hace responsables de lo que se presenta y de llevarlo a sus últimas consecuencias. “El escenario es un espacio

²⁴³ *Ibid.*, p.25.

²⁴⁴ Torres Monreal Francisco, *et. al.* “El teatro y lo sagrado de 1930 a nuestros días”, *El teatro y lo sagrado*, de M. de Ghelderode a F. Arrabal, España, Universidad de Murcia, 2001, p.30.

que a nadie le pertenece y a la vez a todos, donde no puedo hacerte perder el tiempo ni tú a mí.”²⁴⁵

Yo creo que un ritual sólo es la preparación para llegar a abrir la puerta de lo sagrado, a lo mágico, y si uno no se prepara todo el tiempo, esa puerta no puede ser abierta, porque requiere energía extraordinaria, y esa clase de energía requiere cultivo. Esa energía ya es un ritual. Y lo vemos en todas las culturas antiguas. Finalmente el teatro tendría que ser un proceso o un evento ritual en donde se provoca la energía para que lo haga a través de un encuentro en un espacio sagrado, en un espacio no convencional.²⁴⁶

De tal modo, este escenario es nuestro espacio donde a través de la energía aportada por los presentes (incluyendo bailarines y público) se va a abrir esa puerta para que suceda la hierofanía, revelación de algo sagrado, mágico, esencial.

Lo sagrado se vacía en todo: impregna un espacio, se da en un tiempo particular, y da sentido a ciertas acciones comunes. “Para la conciencia moderna, un acto fisiológico: la alimentación, la sexualidad, etc. no es más que un proceso orgánico cualquiera [...] Pero para el «primitivo» un acto tal no es nunca simplemente fisiológico; es, o puede llegar a serlo, un «sacramento», una comunión con lo sagrado”²⁴⁷.

Para los japoneses que practicaban el Shinto, así era su manera de conducirse en el mundo: con la creencia de estar en la connivencia con lo divino, aportando el elemento sagrado en sus acciones. Asimismo, vale la pena recordar la manera en que ellos conciben el arte y su forma de practicar una sola actividad como si ésta fuese algo sagrado, o como experiencia espiritual que despierta a lo sagrado.

En la actualidad con seguridad aún existen personas que conservan o viven el sentimiento de lo sagrado a su manera, sin embargo, la gran mayoría concibe el mundo como una realidad plana, sin elementos suprahumanos o conexiones con una realidad alterna mágica-sagrada.

²⁴⁵ Comentario de Diego Piñón durante un taller intensivo del 17 y 18 de mayo de 2008.

²⁴⁶ Camarena Alejandra, *op. cit.*, p.4.

²⁴⁷ Eliade Mircea, *op.cit.*, p.21.

Ahora bien, si en principio nosotros como espectadores no creemos que algo extraordinario puede acontecer en el teatro, en la posibilidad de que a través de una rotura en el espacio se abra otro espacio diferente para que suceda la revelación, efectivamente no vamos a percibir nada fuera de lo normal. Pero si nosotros, consientes de este escenario como espacio sagrado y como espacio para que acontezca lo sagrado, lograremos efectivamente una revelación, quizá de nuestro propio misterio.

3.3 EL TIEMPO SAGRADO

Así como existe un espacio sagrado, también existe un **tiempo sagrado**. Regularmente las hierofanías, cuando éstas son provocadas, es decir, cuando se les invoca a través del ritual, no se manifiestan en un tiempo cualquiera sino en el tiempo de la fiesta. ¿Por qué específicamente en este tiempo? Porque el tiempo festivo es cualitativamente distinto del tiempo cotidiano. Mircea Eliade comenta al respecto:

Como el espacio, el Tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo. Existen los intervalos de Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de Tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede «pasar» sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado.²⁴⁸

En este tiempo festivo es que puede ocurrir la revelación porque es un tiempo atemporal: presente, pasado y futuro se encuentran congregados en ese momento. “El tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible [...] es un Tiempo “parmenídeo”: siempre es igual a sí mismo, no cambia ni se agota.”²⁴⁹

²⁴⁸ *Ibid.*, p.63.

²⁴⁹ *Ibid.*

Diego Piñón



Participar fervorosamente en una fiesta de este tipo implica salir de la duración temporal ordinaria y entrar en otro tiempo, un tiempo sagrado por ser distinto: “tiempo circular, reversible y recuperable”. “Para el hombre religioso [...] la duración temporal profana es susceptible de ser «detenida» periódicamente por la inserción, mediante ritos, de un Tiempo sagrado, no-histórico.”²⁵⁰

Siguiendo las palabras de Sondra Horton: “Butoh existe en un tiempo mitológico. Puede ser cualquier tiempo porque la caracterización nunca se solidifica. Hay una continua transformación de la imagen [...] el tiempo en Butoh es siempre Ahora.”²⁵¹ Y en este sentido es que recordamos a Derrida donde señala que los signos y los referentes siempre están en continuo cambio. En la danza *butoh* estos signos entran en un flujo que los transforma a cada instante, por lo cual, el tiempo donde sucede esta transformación es el instante.

Esto nos conduce a deducir que todos los elementos temporales y espaciales son necesarios porque cada uno ejerce una acción determinante para que efectivamente la hierofanía se manifieste.

Durante la fiesta ritual no existe escisión: todos los presentes son partícipes de la fiesta. Así se cumpliría el deseo de Artaud de que : “El público no debería existir fuera de la escena de la crueldad, antes o después de ella, no debería ni esperarla, ni contemplarla, ni sobrevivirle, no debería ni siquiera de existir como público.”²⁵²

Además, si la distancia entre el espectador y el espectáculo se vuelve cada vez menor, la mirada del público se ve necesariamente transformada, obligada a ver de otra manera, mínimo otro ángulo:

la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador investido no puede ya *constituir* su espectáculo y dársele como objeto. No hay ya espectador ni espectáculo, hay una *fiesta*. Todos los límites que surcaban la teatralidad clásica (representado/representante,

²⁵⁰ *Ibid.*, p.65.

²⁵¹ Horton Fraleigh Sondra, *op.cit.*, p.23.

²⁵² Derrida Jaques, *op.cit.*, p.241.

significado/significante, autor/ director/ actores/ espectadores, escena/sala, texto/interpretación, etc.) eran prohibiciones ético-metafísicas, arrugas, muecas, rictus, síntomas del miedo ante el peligro de la fiesta.²⁵³

Ahora bien, no se está insinuando que todo tipo de danza o teatro pueda ser considerada como fiesta, fiesta en sentido litúrgico, diríase ceremonia teatral fuertemente impregnada del sentido ritual, porque efectivamente no todas poseen tales elementos. No obstante, *butoh* así como otros teatros se han preocupado por alcanzar un misterio y provocar cambios en el espectador a través de la recuperación de estas formas rituales que cargan al tiempo y al espacio de una cualidad sagrada.

Si equiparamos esta fiesta con una obra *butoh*, todos son partícipes de esa fiesta que se está celebrando en un lugar específico, como el teatro. Espectadores y bailarines, ambos son partícipes. Claro que cada uno participa de manera diferente.

En primer lugar, el espectador participa contemplando la obra. Bien es cierto que este contemplar puede resultar una acción meramente pasiva si nos situamos con nuestra mirada del diario, mirada común, de *voyeur* según Artaud, en resumen: mirada-pasiva; en cambio, si asistimos a una obra *butoh* con una mirada de Orfeo enseguida nos percatamos que: “la idea de la contemplación no es una idea pasiva, es una apertura”²⁵⁴.

Visto el *butoh* como danza-ritual, **la contemplación resulta elemento activo puesto que la mirada es ya una forma de participar en la medida en que abre un canal de comunicación entre todos los participantes**. Es así como bailarín y espectador se comunican un secreto sin voz, como lo dijo Tania Galindo.

De esa manera, vemos uno de los problemas que enfrenta la danza y el teatro en general: el espectador está allí en su butaca, y es cierto que se encuentra a la expectativa de que suceda algo, pero no es consciente de que él también participa de ese acontecer.

²⁵³ *Ibid.*, p.335.

²⁵⁴ Palabras de Diego Piñón durante el taller intensivo del 17 y 18 de mayo de 2008.

En otras palabras, los espectadores estamos acostumbrados a considerar las obras como obras autónomas, cerradas, completas, no necesitan que se les añada algo más; lo cual es erróneo pues los estudios citados en el anterior capítulo demuestran que por el simple hecho de ver, aún con la mirada-pasiva, uno es participe en el llenado de espacios vacíos de una obra, por ejemplo.

Ahora bien, no hay que confundir. En *butoh* así como en cualquier tipo de obra el espectador tiene un cierto nivel de participación (el de llenado de espacios indeterminados); sin embargo, la diferencia esencial del *butoh* con las obras clásicas es que se integra al espectador, así como en las obras de Arrabal “... exige la complicidad del espectador en la experiencia teatral —teatro-ceremonia, teatro-psicodrama, teatro-proceso— que transforma al individuo y su sociedad.”²⁵⁵

O así como en las orgías dionisiacas: “El hombre preso de la excitación dionisiaca, como la muchedumbre orgiástica, no cuenta con oyentes a los que tenga que comunicar algo, mientras que el narrador épico, y en general, el artista apolíneo, supone la existencia de este auditorio. Por el contrario es un rasgo del arte dionisiaco el no tener en consideración a ese oyente”²⁵⁶, precisamente porque ya está integrado en la fiesta ritual, donde no necesita comprender nada, ponerse a razonar algún mensaje.

Butoh es danza-ritual también por trabajar con las tinieblas y la crueldad del hombre y la vida pero para arribar a la luz, como sucede en el rito según René Girard: “el rito puede ser el resultado de la violencia y estar impregnado de violencia, pero aspira a la paz [...] a promover la armonía entre los miembros de la comunidad”²⁵⁷.

Si entendemos el *butoh* como una danza-ritual, entonces todas las personas presentes durante una obra se convierten en **oficiantes** precisamente por oficiar el ritual, y por invocar a través de la energía colectiva a que suceda algo sagrado, y digo sagrado para decir diferente de lo cotidiano. Para que, como señaló Diego

²⁵⁵ Arrabal Fernando, *El cementerio de automóviles. El arquitecto y el Emperador de Asiria*, Madrid, Catedra, 1984, p.16.

²⁵⁶ Derrida Jacques, *op.cit.*, p.336.

²⁵⁷ Cita de René Girard en su libro *La Violence et le Sacré*, referida en el libro de Arrabal Fernando, *op.cit.*, p.17.

Piñón, se abra la puerta y podamos descubrir el misterio, captar lo que se manifiesta²⁵⁸.

²⁵⁸ Cabe clarificar: el hecho de que el mensaje no sea visible no indica que no se manifieste.

TEATROS RITUALES

*Para mí el teatro sigue
siendo una ceremonia: es
un banquete sacrílego y
sagrado, erótico y místico,
que abarcaría todas las
facetas de la vida,
incluyendo la muerte, en el
que el humor y la poesía, la
fascinación y el pánico
serían uno.
Fernando Arrabal*

3.4 ALGUNOS TEATROS Y SUS ASPECTOS RITUALES

LA BÚSQUEDA DE LA EXPERIENCIA DE LO SAGRADO EN LAS ARTES ESCÉNICAS, especialmente en el teatro occidental, aproximadamente a mediados del siglo XX²⁸¹, ha sido verdaderamente significativa: allí tenemos el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud²⁸², el Teatro del Absurdo, el teatro de Fernando Arrabal, el Teatro Pánico, el *Living Theater*, el teatro de Grotowski, el teatro experimental (que abarcaría sin duda a todos los anteriores), por citar algunos. Todos ellos en formas similares repudian la filosofía del “arte por el arte” y más bien abogan por un “arte por la vida”.

Resulta curioso como al ir leyendo las propuestas y las mismas obras de estos directores de teatro experimental se observan muchos puntos de encuentro con el *butoh*; como si unos hubieran escrito sus ideas a partir de ver *butoh*, o como llegó a decir Arrabal: “la teoría de Artaud me parece una teoría de visionario, de profeta, de poeta. Estos textos (*El teatro y su doble*) se diría que fueron escritos tras haber visto (voy a ser muy presumido) mis obras, especialmente mis obras.”²⁸³

²⁸¹ Algunos textos señalan la búsqueda por la recuperación del sentido ritualista en el teatro en los años 30 del siglo XX, y otros la sitúan a finales del XIX.

²⁸² Pese a ser en su mayoría ideales teóricos, en vez de prácticos, sus ideas condujeron a muchos directores a crear nuevas propuestas y nuevos tratamientos del espacio escénico; para otros resultó ser digna fuente de inspiración, contándome entre ellos. Por tratarse de un caso especial y tener un discurso que se hermana con el de Nietzsche en cuanto a la necesidad de un retorno a la “Unidad primordial”, es que lo abordaremos hasta más adelante.

²⁸³ Arrabal-Taylor, entrevista inédita, Dartmouth, noviembre de 1982. Referida en el libro: Arrabal Fernando, *El cementerio de automóviles*, op.cit., p.19.

Y con toda razón la de pronunciar semejantes palabras, pues se considera que **Fernando Arrabal** ha sido el dramaturgo que mejor ha logrado poner en la praxis las ideas artaudianas. Aunque, cabe señalar, su obra teatral es única e inclasificable. Su teatro es él, creó un estilo único caracterizado por ambientes oníricos cargados de humor negro y ciertas notas autobiográficas.

Arrabal no escatima en utilizar todo tipo de elementos que logren ampliar las posibilidades del teatro: incorpora la violencia, el sacrificio de algunos animales, el uso de sonidos, diapositivas, luces, hasta música electrónica, además de retomar en un sentido innovador la misa católica española, es decir, trasladar su esencia ritual al teatro en lo que sería una ceremonia teatral, todo con la finalidad de atacar los sentidos del público. ¿Y para qué atacar los sentidos del público y hacerlo sentir parte de la obra? No para resolver los conflictos del hombre sino para ponerlos en cuestión, así como para arribar a una liberación de las pasiones, los excesos, los instintos, los ideales del hombre. Toda esa violencia y ese gozo sublimados en la obra.

Y vaya genio de este escandaloso director español cuando en una de sus obras titulada *...Y pondrán esposas a las flores* el drama comienza antes de que los espectadores entren a la sala, una vez que están adentro, los actores les lanzan frases crípticas y amenazantes mientras los separan de sus compañeros en plena oscuridad. “Así el teatro entero se convierte en una cárcel para todos [...] Al final del espectáculo los espectadores son invitados a quedarse y a participar en la revelación de sus temores y ansiedades. Algunos pueden azotar a sus compañeros o ser azotados por ellos. En el primer montaje de la obra en Francia, un escándalo causado por las acciones de los actores (que, a veces, mordían a los espectadores) terminó con la suspensión de la obra. Todo servía para lograr totalmente la experiencia del encarcelamiento en el público.”²⁸⁴

Por algún tiempo Arrabal se agrupó con Alejandro Jodorowsky y el pintor Roland Topor para fundar, en 1962, el **Movimiento Pánico**: “en alusión al dios Pan, el cual se manifiesta a través de tres elementos básicos: terror, humor y

²⁸⁴ Arrabal Fernando, *... y pondrán esposas a las flores*, Introducción y notas de Peter L. Podol, España, Almar, 1984, p.26.

simultaneidad”²⁸⁵. Este movimiento, aparte de su inconformidad con el grupo surrealista y sobre todo con el autoritarismo de Breton (que a Arrabal “le recordaba un pequeño dictador doméstico que consagraba o condenaba según su humor y su criterio”), establecían el principio general de la libertad del creador, incluidos algunos factores irracionales y oníricos presentes en sus creaciones artísticas.

Fernando Arrabal explica: “El pánico es la crítica a la razón pura, es la pandilla sin leyes y sin mando, es la explosión de ‘pan’ (todo), es el respeto irrespetuoso al dios Pan, es el himno al talento [...] Se trata de una “intensa búsqueda por trascender la sociedad aristotélica y dejar un legado que impulse a la humanidad a una nueva perspectiva.”²⁸⁶

“El teatro Pánico se explica como ceremonia, ritual para conectar con una realidad superior.”²⁸⁷

Por otra parte, “en 1959, en Opole, un pequeño pueblo de la provincia polaca, un joven director, acompañado de un joven crítico, abrió un pequeño teatro que desde sus comienzos mismos tuvo un carácter específico: era un laboratorio en el que **Jerzy Grotowski** y Ludwick Flazsen experimentaban con los actores y con el público. Estaban tratando de construir una nueva estética para el teatro y de esa manera purificar el arte.”²⁸⁸

Grotowski quería crear un ritual secular moderno, su teoría se enfoca especialmente al “pobre cuerpo del actor”, él empleaba el término “actor santo” entendido no en el sentido de la santidad religiosa, “se trata más bien de una metáfora para definir a un hombre que, por medios artísticos, sube arriba de la hoguera y realiza un acto de ofrenda.”²⁸⁹

Él percibió, como varios dramaturgos en su momento, una crisis en la cultura que afectaba la convivencia humana, por lo cual creía indispensable la

²⁸⁵ s/autor, “Movimiento pánico”, [en línea], Dirección URL: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/operas.htm>, [Consulta: julio de 2008].

²⁸⁶ s/autor, “Movimiento pánico”, *op.cit.*

²⁸⁷ s/autor, “El teatro de Fernando Arrabal”, [en línea], Dirección URL: <http://www.spanisharts.com/books/literature/tarrabal.htm>, [Consulta: julio de 2008].

²⁸⁸ Reyes Palacios Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, Grupo Editorial Gaceta, 1991, p.100.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.103.

búsqueda del sentimiento de lo santo y su reintegración en el teatro pero secularmente, es decir, obtener la esencia de lo santo y lo religioso desligándolo de cualquier religión²⁹⁰.

Lo interno individual y lo interno colectivo hallan salida, al cabo de varios años de trabajo dedicados a eliminar resistencias que este cuerpo opone a los procesos psíquicos del actor, siguiendo un método de *destilación* de signos que opera por la vía negativa, ya que la madurez del actor grotowskiano no descansa en una suma de habilidades y técnicas adquiridas, sino en la capacidad desarrollada para dar respuestas espontáneas y cabales durante el acto de una violenta confrontación con el mito: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la madurez del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad [...] es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’.²⁹¹

¿Acaso al leer estas líneas no saltan inesperadamente las palabras de Kazuo Ohno sobre la necesidad del bailarín de estar absolutamente expuesto? Quizá en *butoh* se pida que el bailarín se despoje de su propia identidad, de su yo, para servir de manto blanco en donde el espectador se puede ver reflejado; no obstante, eso no señala que el bailarín no trabaje con las fibras más profundas de su ser para que de allí emanen emociones transformadas en movimientos espontáneos durante la obra. Y tales emociones íntimas son las que conectan con las emociones del espectador. “La tendencia de la danza *butoh* tiende a una gran universalidad y más que afirmar diferencias, confirma afinidades como raza humana”²⁹² a través de las emociones y sentimientos que cuentan precisamente con la cualidad de universalidad.

²⁹⁰ Esto ha sido estudiado por Rudolf Otto, quien explica lo que suscita vivenciar esta experiencia, separándola de alguna específica religión. Descubre el *sentimiento de espanto* ante lo sagrado, ante ese *mysterium tremendum*, ante esa *maiestas* que emana una aplastante superioridad de poderío; descubre el *temor religioso* ante el *mysterium fascinans*, donde se despliega la plenitud perfecta del ser. Otto designa todas esas experiencias como *numinosas* (del latín *numen*, “dios”), como provocadas que son por la revelación de un aspecto de la potencia divina. Lo numinoso se singulariza como una cosa *ganz andere* como algo radical y totalmente diferente: no se parece a nada humano ni cósmico; ante ello, el hombre experimenta el sentimiento de su nulidad...”. Cita referida en el libro: Eliade Mircea, *op.cit.*, pp.17-18.

²⁹¹ Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1970, p.10.

²⁹² Palabras de Lola Lince, coreógrafa y bailarina mexicana de *butoh*, en una entrevista publicada en *El Universal*, 18 de octubre de 2005.

Semejantes Grotowski y *butoh* en señalar la necesidad de eliminar las resistencias, pero divergentes en cuanto a que Grotowski las encuentra en el cuerpo físico del actor²⁹³, y el *butoh* en las que opone la mente al cuerpo. Ambos con la finalidad de poder acceder a una realidad diferente (evito decir conocimiento porque sería entonces factible de ser aprehendido): para Grotowski sería la conciencia secular de la santidad, para el *butoh* conciencia de lo sagrado, lo otro.

Otro personaje digno de mención es **Hermann Nitsch**, integrante de *El Grupo de acción vienés* formado en 1965 junto con Günter Brus, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler. Nitsch creó el **Teatro del misterio orgiástico** donde trataba de llevar lo más lejos posible las teorías artaudianas y bataillanas, nunca escatimando en la utilización de recursos para sumergir al espectador en una especie de ritual orgiástico. “Sus acciones solían repetir el esquema siguiente: una música fuerte indicaba el comienzo («el éxtasis creado por el ruido más fuerte posible jamás creado»). Después Nitsch, como maestro de ceremonias, daba órdenes para que empezara el espectáculo. Los actores traían un cordero sacrificado, luego lo destripaban y derramaban las vísceras y cubos de sangre sobre una mujer o un hombre desnudo mientras el animal vacío colgaba encima de sus cabezas.”²⁹⁴

Igualmente, él estaba convencido de la necesidad de liberar los instintos agresivos y salvajes del hombre que habían sido reprimidos por la sociedad actual y por los medios de comunicación, a través de este tipo de escenificaciones que servían al mismo tiempo de acto purificador y redentor.

Y así como se han mencionado a estos directores (que consideramos los más representativos) podemos encontrar a otros artistas que en formas particulares buscan este retorno a las formas rituales, ceremoniales en la escena teatral con el objetivo primero de desprenderse de la prohibición, de los tabú, de la censura y de los que se consideran valores de buen gusto. Además, persiguen que las realidades presentadas en el escenario se carguen de un nuevo sentido, ir

²⁹³ El actor grotowskiano debe renunciar a los beneficios mundanos para iniciarse en el camino de la santidad.

²⁹⁴ Torres Monreal Francisco, *op.cit.*, p.168.

transformando los referentes que el público trae e irlos modificando poco a poco, volviéndolos más liberadores y justos. “En su manera de ensalzar la vida a partir de imágenes crudas y agresivas, se busca de forma subversiva la felicidad.”²⁹⁵

Nietzsche, en su libro *El nacimiento de la tragedia* apunta, al hablar de los orígenes del drama y más en específico de la tragedia, sobre la dualidad entre el mundo apolíneo y el dionisiaco. Tomando como referencia a los dioses griegos Apolo y Dioniso, al primero lo relaciona con el arte figurativo, el sueño donde se revelan las formas, el mundo de la claridad de estas formas, que además de todo es bello, patrocina la belleza. “Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que es, según su raíz, «El Resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia”²⁹⁶.

Sin embargo, frente a este mundo apolíneo de bellas figuras y formas²⁹⁷ nos queda la sensación de que existe algo más allá, que esas formas son sólo *apariencia* de algo más; entonces es cuando encontramos el mundo de Dioniso, causador de espanto “que se apodera del ser humano cuando a este le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción.”²⁹⁸

Varios de estos particulares directores y dramaturgos del teatro buscan de alguna forma el retorno a este mundo dionisiaco *en* la puesta en escena: origen del teatro, origen ritual. Importantísimo dicho origen ritual que fue muchas veces menospreciado, dando por sentado que el teatro nacía de la tragedia griega, no de las ceremonias litúrgicas religiosas que llevaban rito y mito.

Dentro de esta búsqueda de retorno a los orígenes también se pretende rescatar la forma catártica, no en el sentido aristotélico sino antes de él:

²⁹⁵ *Ibid.*, p.176.

²⁹⁶ Nietzsche Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, España, Alianza, 2007, p.44.

²⁹⁷ Mundo apolíneo que también debe su belleza a su claridad, es decir, al estar constituido por formas con contornos definidos, evita confusiones con otras formas o con el fondo, lo cual podemos relacionar con una sensación de placidez, tranquilidad y alivio ya que todo ese mundo puede ser aprehendido de forma racional y no suscita tremendo espanto como lo hacen las formas bizarras, borrosas y confundibles que baña la oscuridad, por ejemplo.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.45.

[...] siguiendo a José Antonio Sánchez, Aristóteles intelectualiza dos conceptos estéticos de primera magnitud [...] la *catarsis* —liberación emocional que parece más efectivamente producida por la participación física y los estímulos visuales y sonoros de la puesta en escena— al defender, ante todo, la composición intelectual y discursiva de la tragedia como origen del efecto catártico, más allá de la identificación con el héroe o el impacto sonoro y visual de los coreutas [...]. De esta forma [...] Aristóteles realiza una reconstrucción artificial e intencionada del nacimiento de la tragedia eliminando por completo el elemento festivo, celebrativo, orgiástico por lo que los conceptos de ‘mimesis’ y ‘catarsis’ han sido robados a la música y transplantados a la literatura.²⁹⁹

Terminar con este concepto de catarsis aristotélico nos conduce a retomar el sentido catártico “originario” que nos permite a su vez retomar el sentimiento del horror, de la crueldad, y llegar a la purificación a través del desglose de estas emociones ¿Y para qué tanta búsqueda, tanta innovación, revolución? Para arribar a un estado de liberación (liberación de restricciones morales, artísticas, políticas). Consideramos que esa sería implícita o explícitamente una de las metas.

Lo podemos ver en el teatro de Arrabal, por ejemplo, donde sus personajes inocentes y amorales los lleva a efectuar actos crueles sin saber que son crueles o prohibidos o perversos; sin embargo siempre terminan siendo aplastados por el mundo incomprensible que los rodea. Tales personajes ya en las obras realmente nos ponen a pensar si somos justos, si los juicios que emitimos son justos, si las reglas sociales sirven para ayudarnos a ser felices o infelices..

O en el Teatro de la Crueldad, en cuya visión de Artaud “predomina lo que sería el elemento dionisiaco de la tragedia: la intuición del Caos, los impulsos que conducen a la disolución de las formas, es decir, a la muerte que trae vida...”³⁰⁰. Él mismo lo dice: “Realizar la supremacía de la muerte no equivale a inutilizar la vida presente. Es poner la vida presente en su lugar; hacerla cabalgar sobre varios planos a la vez [...] es, en fin, restablecer una gran armonía.”³⁰¹

²⁹⁹ Torreas Monreal Francisco. *op.cit.*, p.118.

³⁰⁰ Reyes Palacios Felipe, *op.cit.*, p.34.

³⁰¹ Artaud Antonin, *México*, México, UNAM, 1962, p.78.

3.5 BUTOH COMO DANZA-RITUAL

De este modo, *butoh* se suma a estos teatros de aspectos rituales en la búsqueda de lo sagrado, del origen.

Se puede aseverar que danza *butoh* trata incansablemente de recuperar el cuerpo primigenio para llegar a un estado de liberación. Y en este punto es donde se hermana tanto el discurso de Artaud, Nietzsche y *butoh*, los tres pretenden un teatro vivo, de la vida. Veamos con cuidado.

Fue Antonin Artaud el primero en emplear el término “teatro ritual” para nombrar este nuevo teatro que se proponía llevar a cabo. Tal denominación no está fuera del lugar porque, a pesar de no poseer un mito rector, sus propuestas tenían las características de vaguedad, indiferenciación y fluidez, que son “las notas distintivas del influjo mágico del *mana*, verdadero principio rector de su pensamiento.”³⁰²

Además, si tomamos en cuenta “los límites del rito como una actividad física que comporta emociones inmediatas, diferenciándolo del mito, el cual añade la visión “teórica” mediante la narración de una historia”³⁰³, entonces podemos aseverar que tal denominación está justificada por la cualidad dinámica que opera a nivel físico tanto en el acto ritual como en el ámbito teatral. Y en ese sentido también es aplicable para el *butoh*: una danza ritual. “...lo que Artaud buscaba en el teatro rebasaba con mucho el sentido que las palabras “interpretación” y “espectáculo” podían tener en su época. Se trataba verdaderamente de un *evento mágico*.”³⁰⁴

Este genio francés creía en la existencia de una fuerza metafísica llamada *mana* que podía ser generada en el escenario si los elementos teatrales estaban bien planteados. Una vez generada, ésta sería capaz de reintroducir un pequeño soplo del sentimiento de lo sagrado, además de producir una comunicación íntima con las fuerzas del universo; logrando con todo ello “captar y desviar

³⁰² Reyes Palacios Felipe, *op.cit.*, p.12.

³⁰³ *Ibid.*, pp.23-24.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.68.

conflictos, vaciar cuestiones pendientes”, funcionando en el espectador “como una terapéutica espiritual de imborrable efecto.”³⁰⁵

Para él, es fundamental este ejercicio ritual, en el teatro, de un retorno al origen, el regreso al Caos primordial, al comienzo del cosmos porque ese retorno provoca de manera implacable una crisis, la cual es asimismo necesaria para afectar al público, cambiar paradigmas en la sociedad. ¿De qué manera el retorno produce una crisis? Mircea Eliade explica:

Esta repetición implica como paso previo, la disolución de formas [...] pues para la conciencia mítico-religiosa: una forma, sea cual fuere, por el hecho de que existe como tal y dura, se debilita y se gasta; para retomar vigor le es menester ser reabsorbido en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al “caos” (en el plano cósmico), a la “orgía” (en el plano social), a las “tinieblas” (para las simientes).³⁰⁶

En esa línea es que se compara al *butoh* con un ritual y con las ideas artaudianas. En el *butoh*, a través de los movimientos de los bailarines y de la apertura energética del público con ellos, se puede llegar a generar el ambiente propicio para tocar el mundo de lo otro, de lo informe, que sería como este retorno al caos. Una vez que penetramos en esa informidad por instantes, todo cobra nuevo sentido. En *butoh*, los cuerpos de los bailarines en movimiento y todos los elementos visibles en la obra constituyen las formas que son reabsorbidas. Todo ello adquiere un nuevo significado porque es como si apenas nacieran.

Por poner un ejemplo, tomemos como referencia la obra *Mi madre* de Kazuo Ohno, ésta se repite cada vez que se presenta pero, así como el ritual, nunca de la misma manera. Al no haber coreografía fija, la obra siempre resulta diferente; la energía de los presentes, el estado de ánimo del bailarín, la energía del momento, todo influye en ese tiempo para crear una nueva obra dentro de la misma obra.

Aunado a que el bailarín articula su mensaje y va dándole forma con movimientos nacidos en el instante, no son formas viejas sino que viniendo de la

³⁰⁵ Citas de Antonin Artaud, retomadas en el libro de Reyes Palacios Felipe, *op.cit.*, p.27.

³⁰⁶ Eliade Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, *op.cit.*, p.98.

obscura informalidad apenas ven la luz. Al momento de que el bailarín crea su danza a partir de esos instantes, por fuerza, las formas no pueden cristalizarse, siempre se encuentran en continuo cambio, inestables; con lo cual su significado no se precisa sino fluye, siempre se encuentra, recordando a Derrida, diseminado, un ni esto ni aquello.

En cuanto al pensamiento de Nietzsche y retomando lo que había mencionado sobre la dualidad entre el mundo apolíneo y dionisiaco, también encontramos vínculos muy precisos con Artaud y el *butoh*.

Uno de ellos es el *principium individuationis* del cual Apolo es su magnífica imagen divina; este principio, de acuerdo con el filósofo alemán, está regido como su nombre lo dice por la individualidad. Si el mundo apolíneo es el mundo de las apariencias e imágenes bellas por ser claras, definidas y cognoscibles, incluyendo a los seres humanos como sujetos individuales; podemos encontrar su contraparte en el mundo ininteligible de Dioniso, donde las formas se confunden unas con otras y donde la individualidad se pierde a favor de la unidad.

El *butoh*, en ese sentido, posee la esencia de lo dionisiaco por gozar de la infracción del *principium individuationis*, en otras palabras, en su propósito por alcanzar una conexión transpersonal, se rompe con este principio de individualidad llegando a un sentimiento de conexión, de unión con el otro o un todo; y esto lo logra mediante la danza como ritual.

Además de que ambas, las orgías dionisiacas griegas y el *butoh*, “...tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza el júbilo artístico sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en fenómeno artístico.”³⁰⁷ Entendamos que cuando se rompe este principio no se ve por el bienestar del hombre, no se trata de ponerlo a salvo, todo lo contrario, “...intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad.”³⁰⁸

³⁰⁷ Nietzsche Friedrich, *op.cit.*, p.51.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.48.

Bailarines y
alumnos
mexicanos



En estas fiestas dionisiacas el hombre saturado de embriaguez puede someterse a actos grotescos y crueles pero sustraídos al ritual, todas las acciones adquieren un matiz artístico, que de otra manera serían vistos como actos repulsivos dignos de represión y castigo. Cabe recordar que ésta es una cualidad del rito que menciona Eliade: “Una fiesta se desarrolla siempre en un Tiempo original. Y precisamente es esta reintegración del Tiempo original y sagrado lo que diferencia el comportamiento humano *durante* la fiesta del comportamiento de *antes* o de *después*.”³⁰⁹ Lo vemos en algunas comunidades donde en el tiempo festivo vivido en las ceremonias se aplican ciertas prohibiciones, o por el contrario, se da libertad a las acciones prohibidas.

De esta manera podemos vislumbrar como el teatro y la danza sirven como abscesos, como señaló Artaud, para drenar todos los malestares de la sociedad. La violencia, la muerte, los excesos presentados en el escenario penetrarían con más fuerza que si una persona consumara el acto en la realidad; y si no llegan con más fuerza por lo menos si funcionarían como una especie de catalizador porque todos estamos oficiando el rito, rito de vida/muerte. Asimismo, Bataille ya lo subrayaba en su libro *La parte maldita* al decir que existe un exceso de energía que hay que liberar a través de acciones improductivas, gastos improductivos como:

el lujo, los lutos, las guerras, los cultos, las construcciones de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes (incluida la danza y el teatro), la actividad sexual perversa (es decir, actividad desviada de la finalidad genital), representan otras tantas actividades que, por lo menos en las condiciones primitivas, tienen su fin en ellas mismas [...] ellas constituyen un conjunto caracterizado por el hecho de que en cada caso e acento se sitúa en la “pérdida”, que debe ser lo más grande posible para que la actividad adquiera su verdadero sentido.³¹⁰

Finalmente, concluimos que esta búsqueda de nuevas formas de articular el mensaje para el público, del tratamiento de los elementos escénicos, de la revolución del texto, etcétera, ha conducido a un retorno de lo que antes eran en

³⁰⁹ Eliade Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, op.cit., p.76.

³¹⁰ Bataille Georges, “La noción de consumo”, *La parte maldita (precedida de La noción de consumo)*, Barcelona, Edhasa, 1974, pp.28-29.

Japón las artes escénicas: danza-teatro-música juntos. Tríada innegable. “Esta tendencia, en boga hoy, es llamada nuevo teatro. En realidad marca un retorno a los orígenes del teatro.”³¹¹

Mientras el teatro amplía todas sus posibilidades teatrales se acerca a la danza, al movimiento auténtico de los actores; y así la danza se aproxima al teatro (pero este teatro nuevo).

Y dentro de este retorno a los orígenes del teatro y la danza, vemos también el retorno del público como partícipe, integrado en la obra como antiguamente se encontraba el *coro* de la tragedia griega. “Es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan... El coro es el “espectador ideal” en la medida en que es el único *observador*, el observador del mundo visionario de la escena.”³¹²

Mas para que el público en la actualidad llegue a ser como lo era el coro en los inicios de la tragedia griega, se requiere, se demanda del espectador aflojar sus barreras racionales y dar paso a la energía que se desenvuelve en la obra; dicho de otro modo, necesita desaprender y entonces recibir el mensaje. Porque si no lo hacemos como espectadores, entonces siempre saltaran los juicios inmediatos que juzgan al *butoh* como grotesco, falta de sentido. Una falta de inmersión en la obra, de verdadera participación en ella.

No se está indicando que existe una correcta o incorrecta forma de ver *butoh*, lo que se desea poner de relieve es el problema de nuestra costumbre de mirar únicamente la superficie de las cosas, esta mirada cotidiana de registro de las formas visibles, la cual debemos rebasar, siempre mirar más allá para captar, por instantes, parte de esa informe vida, esa realidad que no es aprehensible racionalmente.

En una visión muy particular, el ideal en *butoh* sería lograr la integración del público en la obra estableciendo una comunicación con el bailarín a través de un

³¹¹ Cita de Harold Clurman, On Directing, referida en el libro: Arrabal Fernando, ... y pondrán esposas a las flores, *op.cit.*, p.18.

³¹² Nietzsche Friedrich, *op.cit.*, p.84.

intercambio energético. Pero que ambos estén realmente despojados de su razón, vaciados, blancos; entregándose sin reservas a que la obra-ritual vaya evolucionando y adquiriendo su propio cariz de acuerdo con la energía de los que participan en ese momento, y así alcanzar esa revelación mágica, misteriosa de la vida.

Lograr algo parecido a lo que era el fenómeno dramático primordial del coro trágico:

verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo [...] Este proceso está al comienzo del desarrollo del drama [...] Y en verdad, ese fenómeno sobreviene como una epidemia: una muchedumbre entera se siente mágicamente transformada de ese modo. El ditirambo es, por ello, esencialmente distinto de todo otro canto coral. Las vírgenes que se dirigen “al templo de Apolo” y que entre tanto van cantando una canción procesional continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil: el coro ditirámico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social...³¹³

Hay que recordar estas características del ditirambo: donde uno se despoja de su yo, pierde su identidad a favor de la vacuidad que permite recibir con mayor facilidad el mensaje. Recordar el canto ditirámico para estar abiertos a la transformación. Lo cual no es imposible puesto que la danza *butoh*, como otros teatros experimentales, ofrece todas las condiciones para que suceda una hierofanía colectiva y que al suceder provoque en el espectador, como una gota en un lago quieto, misteriosos ecos.

³¹³ *Ibid.*, p.86.

RETOS DENTRO DEL BUTOH

*Cantando y bailando
manifiéstese el ser humano
como miembro de una
comunidad superior: ha
desaprendido a andar y a
hablar y está en camino de
echar a volar por los aires
bailando. Por sus gestos habla
la transformación mágica.
Friedrich Nietzsche*

3.6 ALGUNOS RETOS IMPORTANTES DENTRO DEL BUTOH

DESPUÉS DE HABER ASISTIDO A ALGUNOS TALLERES IMPARTIDOS POR EL MAESTRO Diego Piñón en Michoacán, y de todo este trabajo de investigación, me parece esencial esta búsqueda del *butoh* en lograr una comunicación energética, emocional, no-racional, entre bailarines y público. Búsqueda pertinente en nuestro contexto histórico y social, no únicamente artístico, porque podemos llegar a entender cuestiones esenciales de nuestra condición humana, salvaje, primitiva; y a partir de allí que surja un entendimiento entre nosotros acerca de lo que realmente necesitamos, lo que buscamos y nos satisface, generando así cambios en nuestro entorno.

Eso abarca terminar con supuestos ideales de éxito, de belleza, etcétera; encontrando otros caminos donde podamos expresarnos auténticamente, y esos ideales no sean supuestos, o imitados, o copiados de lo que los medios de comunicación manejan y que supuestamente todo el mundo acepta.

Ahora bien, no es precisamente que el *butoh* tome del ritual sólo los elementos que le ayuden a lograr su objetivo, no, sino que al momento de teorizar sobre esta danza nos damos cuenta de las relaciones demasiado similares entre *butoh* y danzas antiguas como rituales propiamente y cuya importancia estriba en que los ritos son: “manifestaciones motrices de la vida psíquica: Lo que se manifiesta en ellos son tendencias, apetitos, afanes y deseos; no simples “representaciones” o “ideas”. Y estas tendencias se traducen en movimientos rítmicos y solemnes, o en danzas

desenfrenadas; en actos rituales regulares y ordenados, o en violentos estallidos orgiásticos”³⁴⁷.

En este momento podemos vislumbrar algunos problemas que enfrentan tanto los bailarines como los espectadores dentro del *butoh*, con lo cual sus retos aumentan. Uno de ellos es que los elementos rituales y sagrados con los que trabaja el *butoh* tengan el alcance y poder de antaño. Es decir, eliminar la idea de que *butoh* es sólo una danza, danza como espectáculo y no como una ofrenda ritual.

“Artaud se proponía, efectivamente (tal como lo supuso Nietzsche para la tragedia griega), restaurar en la escena moderna un espacio y un tiempo definitivamente rituales”. Buscando el mismo objetivo, que no por los mismo medios, el *butoh* también persigue esta restauración pero no para convertirse en rito, sino para llegar a lo sagrado.

Asimismo, cabe recordar que: “...para el sujeto arcaico [...] lo extraordinario, lo insólito y *lo descomunal*, constituyen un hecho ya dado en medio de la normalidad”³⁴⁸, así como era la concepción de la realidad en el Japón antiguo, donde se creía en la existencia de los *kami* y que éstos estaban en todas las cosas, es decir, la normalidad para ellos era convivir con fuerzas mágicas, los espacios sagrados eran bastantes, todo tenía una mística especial.

Conscientes de la abismal distancia histórica que nos separa de las sociedades arcaicas, que practicaban los rituales y vivían imbuidos en lo sagrado la mayor parte del tiempo; se pone de manifiesto la necesidad de realizar un esfuerzo mayúsculo (tanto para bailarines como para espectadores) para la recreación de ese sentimiento fervoroso, algunas veces religioso, y así causar el efecto deseado. Es, pues, necesario: “saber cómo atraer el diálogo [...] no basta ya, como bastaba medio siglo atrás, descubrir y admirar el arte negro u oceánico, es preciso volver a descubrir las fuentes espirituales de esas artes en nosotros mismos, es preciso tomar la conciencia de cuanto queda de “místico” en una existencia moderna y que queda así, justamente porque ese comportamiento es, él también, consubstancial con la condición humana...”³⁴⁹.

³⁴⁷ Cita de Cassier E., *El mito del Estado*. Referida en el libro: Reyes Palacios Felipe, *op.cit.*, p.23.

³⁴⁸ Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*. Referida en el libro Reyes Palacios Felipe, *op.cit.*, p.15.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.18.



Ushio Amagatsu
Foto por Joel Saget

No obstante, semejante distancia histórica no es el único conflicto, también lo es el escepticismo hacia la existencia de todo lo sagrado, quizá debido en parte a su fuerte relación con lo religioso.

Eliade Mircea apunta en uno de sus textos que a pesar de vivir en la modernidad y alejarnos de una conducta religiosa, aún subsiste en nosotros cierta conducta “críptico-religiosa”, donde nuestros lugares sagrados ahora son una determinada calle, algún rincón de la casa, etc. Con lo cual concuerdo, sin embargo, este sentimiento religioso, que yo preferiría llamar fervoroso, subsiste únicamente de forma débil, reminiscencias de una tremenda fuerza y poder de antaño.

Esto se debe a múltiples razones, claro es, una de ellas la apuntó Georges Bataille desde el siglo que le tocó vivir:

Pienso que lo sagrado ha muerto por demasiada elevación del espíritu, constituida ella misma por un miedo incoercible de lo que es fascinante y violento. No sólo muere por un desarrollo excesivo de lo profano, del mundo de la ciencia y la máquina: muere al mismo tiempo por una especie de marchitamiento, por una pobreza exangüe [...] ese terror inspirado por el diablo compensaba el empobrecimiento que sufría poco a poco el mundo divino, vuelto demasiado puro y, sobre todo, *no lo bastante aterrador*.³⁵⁰

Así, pues, el sentimiento de lo sagrado se debilita debido a la casi inexistencia del terror, de experiencias lo suficiente terribles como lo era antiguamente la idea del diablo, cuyo nombre solo despertaba ya un terror enloquecido. El terror nos da acceso a lo sagrado, el problema es que: “Ese sentimiento muere a causa de la debilidad de los hombres actuales, quienes no saben, y ya no quieren saber, que nada hay más fascinante que el horror, Lo que más nos da horror es la muerte; y en el sentimiento de lo sagrado, la existencia es vecina de la muerte.”³⁵¹

Este horror necesario para despertar el sentimiento de lo sagrado, y cuyo mayor exponente es la muerte, puede encontrarse en otras experiencias como la oscuridad, lo desconocido, lo informe, que sin pensarlo a profundidad, todas nos dan miedo porque se pone en riesgo la vida. Lo sagrado tiene que ver con una confrontación con una otredad, así como lo menciona R. Otto:

lo sagrado está ligado a una estructura emocional *a priori*, lo *numinoso*, que se relaciona con la impresión que tiene la conciencia de estar

³⁵⁰ Georges Bataille, *La oscuridad no miente*, op.cit., p.84.

³⁵¹ *Ibid.*

condicionada por una fuerza superior independiente de su voluntad, el Otro Total. Esta experiencia puede manifestarse como un *Mysterium tremendum*, pánico ante una potencia inconmensurable, que cabría relacionar ya, tocando los ámbitos del arte y del teatro, con lo *dionisíaco*; o por un *Mysterium fascinans*, que se expresa por fuerzas que nos atraen hacia algo maravilloso y solemne, más próximo de lo *apolíneo*.³⁵²

Aunque Francisco Torres Monreal, citando las palabras de R. Otto, señala que el sentimiento que suscita lo sagrado puede ser tanto lo terrorífico como lo sublime, en realidad ambas experiencias llegan al mismo punto: sentir nuestra pequeñez frente a una inmensidad que nos rebasa y puede aniquilarnos; que sería el terror a la muerte, mencionado por Bataille.

Es en ese sentido que relaciono al *butoh* con el terror. *Butoh* nos acerca al horror porque su mensaje es informe, no-concreto, tanto el espectador como el bailarín se enfrentan a la destrucción de cualquier soporte en las significaciones y connotaciones posibles de los movimientos del bailarín. Y dado que “la connotación es una creencia” que nos brinda confort y seguridad, poner en juego los signos de la danza es poner en juego el sentimiento de salvaguarda. Sumando el aniquilamiento de las formas convencionales que del mismo modo otorgan comodidad.

La espontaneidad es también, en cierto sentido, un arriesgue, no sabemos con seguridad a donde irá a parar el movimiento. Podemos además incluir el horror visual de los cuerpos contorsionados, que aunque no son la parte esencial del *butoh*, son elementos visuales muy directos para el espectador.

Entonces, podemos decir que el *butoh* contribuye a despertar el sentimiento de lo sagrado debido a que suscita el terror.

Ahora bien, otro de los retos consiste en cobrar conciencia como espectadores que este tipo de teatro-danza, incluyendo también otros teatros rituales como los mencionados, requiere otro tipo de visión. Para mí, la mirada de Orfeo es la que posibilita la visibilidad de lo invisible sagrado y que ésta debe poseerla tanto el actor como el espectador.

Claro que, como nos señala Torres Monreal, atisbar la visibilidad de lo invisible es tarea de toda una vida, sin embargo, el arte que aspira a lo sagrado es

³⁵² Torres Monreal Francisco, *op.cit.*, p.18.

una ayuda en esto porque nos ofrece las condiciones que hacen posible su percepción y *butoh* no es la excepción: el bailarín/actor cultiva intensamente sus canales vibratorios y energéticos con la finalidad de alcanzar una mirada total, mirada de Orfeo con la que puede “ver” lo no-visible; además de que, al presentarse en una obra, va articulando un mensaje de formas nuevas, recién nacidas por provenir del informe caos, y todo ello envuelto en misterio. De este modo, la obra ofrece las condiciones para sumergir al espectador en una especie de trance para, desde allí, dar el golpe y sacudirlo con el mensaje informe, llegando a las capas más profundas de éste.

En este ofrecimiento de condiciones especiales, valdría la pena apuntar que la creatividad artística en el teatro no ha cesado, de allí una tendencia de romper con el teatro de caja, sacar la obra a otros espacios (las calles, una tienda, un cobertizo, en campo abierto, en un templo, etc.). “El cambio de lugar escénico tiene por misión cambiar la condición del espectador, promover una nueva ideología de la mirada. Si la caja desaparece o es puesta en cuestión, las relaciones jerárquicas del espectador con el espectáculo desaparecen también [...] el resultado es una democratización no solamente del espectador, sino del espectáculo y su fabricación: sus formas son menos cajas y más flexibles”³⁵³.

En ese sentido, es digno de mención el papel que están realizando algunos bailarines en esta experimentación de nuevos espacios escénicos porque este cambio obliga al espectador no sólo a cambiar su posición física sino su mirada, y eso es ya un gran avance. Por ello la insistencia necia de Artaud en poner al espectador en el centro y que la obra y actores lo rodearan.

Tenemos a Diego Piñón quien presentó una de sus danzas dentro de un templo, sumando además las danzas-ofrendas que realizan sus alumnos en lugares al aire libre o en la explanada de la plaza principal del pueblo. Encontramos también a la *Compañía de Butoh 0.618*, la cual tuvo breves apariciones en algunas estaciones del Metro en la Ciudad de México.

Si ya el *butoh* nos ofrece todas estas condiciones de tipo ritual para que veamos lo invisible, entonces es el turno del espectador en abrirse, en trabajar su energía y

³⁵³ *Ibid.*, p.114.

su mirada para ver a Eurídice, que es sagrado porque es distinto a todo lo demás, algo *ganz andere* (totalmente otro).

Butoh es simplemente otro camino.

“Butoh no está compuesto por algo pensado o que pueda entenderse pensando; es un mundo más allá de la razón. Hay que eliminar todo, despojarse de todos los movimientos habituales; sin ellos, uno no sabe cómo va a moverse, por eso tiene que aguantar y penetrar en el mundo incomprensible. Si uno entiende algo no sirve. En otras palabras, la relación entre uno mismo y el mundo que lo rodea debe cambiar y modificarse radicalmente. Mejor dicho, se necesita la transformación de una experiencia en la que los escenarios que nos rodeaban hasta ese momento se destruyen, mueren, se regeneran con cierto dolor. Y hay que encontrar el momento, el impulso para eso.”³⁵⁴

³⁵⁴ Palabras de Kazuo Ohno durante una entrevista realizada por Gustavo Collini en Japón, 1994. Revisar Collini Sartor Gustavo, *op.cit.*, pp.146-147.

CONCLUSIONES

QUIZÁ SEA PERTINENTE COMENZAR ESTAS CONCLUSIONES ESCRIBIENDO SOBRE MI experiencia por este recorrido inigualable de muy grandes sorpresas. Mientras más indagaba en la danza *butoh*, en su esencia, más oscuro se ponía el panorama, no sólo por la cuestión evidente de tener que sumergirme en cuestiones japonesas, sino porque el mismo *butoh* está envuelto en un misterio intraducible.

Durante la investigación me encontré con una gama diversa de bailarines de *butoh* y formas de abordarlo, algunos utilizándolo como mera técnica, otros en el rescate de su parte ritual, otros que lo utilizan como forma terapéutica, otros como un camino de exploración personal, etcétera; no obstante, en todo este trabajo se acotó al *butoh* en su forma más general.

En un primer momento encuentro una serie de críticas negativas sobre esta danza. Me resulta extraño esa respuesta tajante que tuvo el público japonés en los inicios del *butoh* porque, si bien sí es grotesca, tiene características muy marcadas que siguen su línea estética tradicional, por ejemplo: *suki*, deleite de lo inusual, atracción a lo heterodoxo.

Caigo en la cuenta que el rechazo a las cosas nuevas se da en todos los terrenos y en todos los lugares sencillamente porque se trata de una cuestión de cambio. Enfrentarte a lo nuevo, que era desconocido hasta ese momento, significa cambiar costumbres o hábitos o posiciones cómodas.

Sin embargo, el hecho de que la danza *butoh* se haya llegado a aceptar y expandir por tantos países se debe a su misma esencia: despertar una conciencia primigenia del ser humano. Así como el Zen, se trata de una danza trans-cultural, trans-religiosa y trans-formal.

Asimismo, descubrí que se trata de una danza cuyas formas visibles y exteriores como son el maquillaje, la vestimenta, la música, los gestos, sobre

todo el cuerpo del bailarín, todos estos elementos que pueden ser captados por nuestra mirada común son sólo una pequeña parte de la danza; y que existen cantidad de otros elementos no visibles pero presentes en el escenario con toda la fuerza de un cataclismo.

De estas formas visibles llego a la conclusión de que son una parte ínfima pero medular puesto que constituyen el medio para que brote la energía, la fuerza de la vida, el universo, los sentimientos del bailarín, en otras palabras, lo no-visible.

En el Zen se dice que: “existe una concha exterior que es necesario penetrar para poder paladear la pulpa interna, la cual carece de definición”. Así también resulta en el *butoh*: se necesita de la concha, que serían los elementos escénicos visibles, porque estos son el medio que “contiene” a lo informe, al mensaje no-visible.

En pocas palabras, existe una mutua necesidad de la forma para lo informe y lo informe para la forma del cuerpo.

En la imposibilidad de ver lo invisible descifré que nosotros como espectadores requerimos otra forma de entendimiento, otra forma de ver esta danza para poder captar ese informe mensaje que el bailarín se empeña en comunicarnos. Esta comunicación sin palabras.

Acostumbrados a guiarnos con nuestro pensamiento racional, vamos por el mundo conociéndolo, valga la redundancia, racionalmente; nuestra mirada cotidiana es registradora de las formas externas y bien delimitadas, señalamos con el dedo para definir y catalogar qué es eso y qué es aquello. Habitados a este modo, buscamos apoderarnos de nuestro alrededor arrojando luz donde hay oscuridad, claridad en las tinieblas, ciencia en el misterio de lo desconocido y en el propio misterio. Preferimos signos estables que signos cambiantes porque nos despiertan la incertidumbre de andar a tientas sin posesión de nada.

A partir de esta investigación, de alguna manera quedó claro que *butoh* busca precisamente despojar al público de cualquier sustento, y más bien lo adentra a un mundo de inestabilidad, cambio constante de formas, con varios propósitos, algunos tácitos.

Uno de ellos es llegar a un espectador también vacío como se encuentra el bailarín, esto es, despojado del pensamiento racional y abierto a todo lo que pueda ocurrir en la obra. Este particular estado surge cuando te liberas de la mente, un estado de no-mente parecido al Zen, donde no se juzga, no se planea, no se busca, sólo recibe. Cuando estamos frente al *butoh* sólo tenemos que olvidar toda esa manera de entender, aquí se vale poner en práctica lo señalado por Alejandro Jodorowsky: “Recibe las imágenes. La caza está prohibida. La pesca permitida.”³⁰⁰

Asimismo, al encontrarse el receptor imbuido de este modo puede modificar su mirada y, convertido su cuerpo en flor o especie de antena, podrá ver con otras partes de su cuerpo, entender con otra parte de su cerebro, ver incluso lo no-visible. A mi parecer, eso sería paladear la pulpa interna.

Cuando se ha producido este hecho asombroso, es entonces cuando se da la conexión transpersonal, que representa otro de los propósitos de la danza *butoh*. Se refiere a la conexión entre la emoción del bailarín y la del espectador: un intercambio de energías, de sentimientos, memorias, quizá alguna imagen táctil de tu niño perdido.

De tal suerte, también concluyo que no podemos pensar en un receptor pasivo en *butoh* porque, así como tenemos su participación en el llenado de espacios indeterminados de la obra, su mirada es ya una mirada participativa, el canal de comunicación, canal conector que presencia el acto de vida, de agonía, de silencio del bailarín.

El *butoh* pretende devolvernos el misterio y lo sagrado desatado en la antigüedad por las danzas rituales, con lo cual, se modifica la relación entre espectador y bailarín. Por mucho tiempo hemos visto circular centenares de obras de danza o teatro donde se mantiene una distancia entre el espectador y el público. Es precisamente en este tipo de obras donde predomina la concepción de que la obra es *per se* un ente autónomo, completo, no necesita que el espectador agregue algo de su cosecha. Pero esto es erróneo ya que siempre

³⁰⁰ Alejandro Jodorowsky, “Cómo hacer cine”, [en línea], Dirección URL: <http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/diablo01.htm>, [Consulta: enero de 2008].

existe un nivel de participación del receptor, algunas veces mínimo y otras profuso.

Ninguna obra de teatro o danza se salva de ello, en todas se participa; ahora la cuestión en juego es introducir al espectador en una verdadera interacción, una participación conjunta con el actor para producir “alteraciones” en el espectador. Por ese camino se encuentran los teatros que hemos nombrado más los teatros callejeros, inusuales pero excelentes casos de obras literarias, algunas películas y por supuesto el *butoh*.

Dado que el *butoh* es una danza-ritual, reconocemos que todos los presentes en una obra se convierten en partícipes de ese acto manifestado en el escenario, todos son partícipes u oficiantes como los llama Antonin Artaud.

Ya no se encuentran escindidos, ahora juntos participan de una danza ritual donde se genera energía y donde puede suceder una revelación mágica-sagrada. De alguna manera se salva esa distancia.

Muy cierto es que existe una resistencia por parte del público, en general, de no querer cambiar su posición habitual de espectador pasivo, que admira la obra pero no participa en ella más allá de creaciones mínimas en el “llenado de espacios”. Sin embargo, a estas alturas y en este contexto actual de conflictos y fuertes tendencias a la indiferencia, no podemos quedarnos allí con nuestra mirada de *voyeur*. No podemos interpretar la invitación que nos hace el *butoh* y otros teatros para participar en la obra como una violación a nuestro estatuto de espectador. Por el contrario, debemos dejarnos llevar por este llamado; que la integración a la obra ahora sea parte de ese estatuto.

Cuando algunas obras de *butoh*, sin hacer especificaciones, caen en bocas de espectadores llenas de juicios, prejuiciados por la ignorancia al alegar que el contenido del *butoh* representa una infracción a la moral, a lo estético y al sentido; me hace preguntarme ¿Cómo pensar eso si es precisamente el teatro el que posibilita que se presenten las diversas realidades de la vida, incluyendo lo bello, lo grotesco, lo cómico, todas las categorías estéticas? Si la obra intenta rebasar esos límites en las formas, en los temas, en cómo abordar dichos temas, rebasar las ideas de belleza, etcétera, es porque pretende objetivos específicos

encaminados a despertarlo, abrirle los ojos, gritarle a la cara, volcarlo a las calles, conectarlo con otras realidades.

Comencemos entonces por preguntarnos qué clase de espectador somos y a qué clase de presentaciones asistimos.

Por si no fuera suficiente ser aquejados por esta resistencia del público y sus enormes prejuicios, los teatros y danzas experimentales, incluido el *butoh*, enfrentan el problema de una predisposición del público de asistir a espectáculos, a funciones banales. Pero no existen culpables en esta situación. Tal disposición ha sido en realidad causa y consecuencia dentro del ámbito escénico. Basta recordar retrospectivamente la evolución del teatro *Noh*, por ejemplo, cuyo antecedente es el *Sarugaku*, el cual a su vez se desprendió de las danzas ceremoniales sintoístas debido a la predisposición de la gente al “espectáculo”, a la ficción. Sin tal predisposición el *Noh* no habría visto la luz.

Y podemos continuar con una larga lista de hechos, como lo fue la instauración del teatro de caja “a la italiana” a comienzos del siglo XVII, donde ya no había ninguna interacción entre público y actor, ni sentido ritual, ni la experiencia de lo sagrado; pero es gracias a que existe este tipo de teatro burgués que surge una serie de dramaturgos inconformes aferrados a cambiar el rumbo de éste acercándolo a su origen ceremonial.

En ese sentido *butoh* es una opción, un camino para intentar ser más libres aceptando lo feo y lo grotesco de nuestra naturaleza, no sólo lo bello. Y que existan diferencias brutales entre *butoh* y la danza clásica, y que hasta cierto punto resulte una crítica de la primera a la segunda; me hace llegar a la conclusión de la necesidad de ambas: sin el ballet, sin la danza contemporánea, sin las bombas atómicas, sin la guerra, sin el Japón destruido, no hubiese nacido el *butoh*.

El hecho de que exista el teatro y las danzas donde se ofrece el puro entretenimiento y donde lo llamativo son los accesorios y las formas exteriores responde a la necesidad de un público que no desea más que mirar la superficie. Así, *butoh* emerge y continúa porque existe un público deseoso de mirar más allá de las formas evidentes.

Como mencionó Nietzsche: “¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo «titánico» y lo «bárbaro» eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo!”³⁰¹ Ambos necesarios.

Innegables como mi necesidad de poner mis hallazgos del *butoh* en palabras, que es esta investigación teórica y analítica del tema. Danza en palabras sería una cuestión inimaginable para Antonin Artaud.

Desde la posición de investigador, me resultó una clara condición formular todas estas aproximaciones desde una perspectiva teórica, netamente racional, y caigo precisamente en la contradicción de lo que se busca en el *butoh*. Creo traicionar el aspecto del misterio y de la oscuridad del mensaje al dilucidar sobre él.

Recuerdo una de las lecciones de Kazuo Ohno que leí donde dice: “Afuera, una lluvia fría está cayendo [...] Imagina, por un momento, los diversos tipos de lluvia [...] Tendemos a pensar que no hay nada que ganar cuando observamos los elementos. Tal vez, sólo los damos por sentado [...] No importa que tan hábil seas imitando la lluvia, nunca lo lograrás. Es verdaderamente inimitable. La pregunta es: Entonces ¿por qué debemos practicarla?”³⁰²

A la misma pregunta he llegado, en mi caso la pregunta es: si el *butoh* posee una parte indecible ¿por qué insisto en urdir en ella, en decirla? Al darme cuenta de ello a mitad de la investigación, resolví bailar.

Y a pesar de estas autocríticas mi convicción de la importancia de abundar e investigar sobre danza y *butoh* no se ha extinguido. Pienso que arrojando un poco de razón a lo irracional podremos ir paladeando algo de ese otro mundo porque al mismo tiempo que se dilucida también se abren caminos para que otras personas lo conozcan. Esta es una de las más importantes fases de cualquier conocimiento: cuando uno lo comparte y se expande.

Creo con firmeza que la danza *butoh* es una vía de exploración para todo aquel que baila, que siente el movimiento del lenguado, y no necesita ser bailarín profesional o ser actor, sino únicamente ser sincero en ese momento de

³⁰¹ Nietzsche Friedrich, *op.cit.*, p.61.

³⁰² Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *op.cit.*, p.197.

expresión. Cuando se sube al escenario, cargado con todas las características sagradas ya mencionadas, no hay opción para mentir o enmascarar, no tiene sentido alguno expresar algo falso.

Además, a través del *butoh* se puede alcanzar ese nivel de entendimiento emocional con los demás, el cual nos llevaría a modificar nuestra posición habitual de andar por la vida. Lo creo porque lo he visto y lo he vivido.

Por otro lado, de este tema las dudas no se detienen, cada pregunta respondida me arroja cinco preguntas más. ¿Por qué se ha tomado al *butoh* como herramienta terapéutica? ¿Cómo es que ayuda a las personas que lo practican? ¿Qué mueve en nuestro interior que resulta efectivo para liberar al individuo de ciertos miedos? ¿Tal vez sea porque la danza nos ayuda a sublimarlos, vomitarlos? ¿Habría alguna manera de verificar cuantitativamente o con algún hecho concreto los efectos del *butoh* en el público? ¿Cómo se percibe en la actualidad esta danza en México y en otros países?

Sin embargo, habrá que dejar esas incógnitas para posteriores estudios, pues aunque se quiera abarcar todo, al final nos damos cuenta del apenas grano de arena que tenemos en la mano.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrabal Fernando, *...y pondrán esposas a las flores*, Introducción y notas de Peter L. Podol, España, Almar, 1984, 100pp.
- Arrabal Fernando, *El cementerio de automóviles. El arquitecto y el Emperador de Asiria*, Madrid, Cátedra, 1984, 234pp.
- Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, México, Debolsillo, 2006, 159pp.
- Artaud Antonin, *México*, México, Coordinación de Humanidades UNAM, 1991, 156pp.
- Bataille Georges, *La conjuración sagrada*, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2003, 267pp.
- Bataille Georges, *La oscuridad no miente*, México, Taurus, 2001, 251pp.
- Bataille Georges, *La parte maldita (precedida de La noción de consumo)*, Barcelona, Edhasa, 1974, 246pp.
- Blanchot Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, 264pp.
- Bodei Remo, *La forma de lo bello*, España, La balsa de la Medusa, 1998, 172pp.
- Bustos García Felipe, *Los que no murieron...*, México, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1992, Segunda edición, 73pp.
- Casals Joseph, *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Barcelona, Montesinos, 1982, 167pp.
- Collini Sartor Gustavo, *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*, Argentina, Vinciguerra, 1995, 176pp.

- Dallah Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, México, Plaza y Valdés, Secretaría de Educación Pública y Gobierno del Estado de Querétaro, 1988, 154pp.
- De Peretti Cristina, *Jaques Derrida: Texto y deconstrucción*, España, Anthropos, 1989, 207pp.
- Derrida Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1978, 397pp.
- Derrida Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, 413pp.
- De Saussure Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye, España, Akal, 2000, 319pp.
- Díaz de la Serna Ignacio, *Del desorden de Dios. Ensayos sobre Georges Bataille*, México, Taurus, 1997, 162pp.
- Duplessis Ivonne, *El Surrealismo*, España, Oikos-tau, 1972, 123pp.
- Eco Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985, Segunda edición, 355pp.
- Eliade Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emecé, 1968, 168pp.
- Eliade Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973, 185pp.
- Farré Luis, *Categorías estéticas*, España, Aguilar, 1967, 131pp.
- García-Pelayo y Gross Ramón, *Diccionario de la lengua española Larousse*, Larousse, México, 2000, Tomo I, 535pp.
- Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1970, 233pp.
- Gunji Masakatsu, *The Kabuki Guide*, Japan, Kodaza Internacional, 1987, Translation by Christopher Colmes, 144pp.
- Hocart Arthur M. *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*. España, Siglo XXI de España, 1975, 356pp.

- Horton Fraleigh Sondra, *Dancing into darkness. Butoh, Zen and Japan*, United States of America, University of Pittsburgh Press, 1999, 272pp.
- Jean Lifton Betty, *A place called Hiroshima*, Japan, Kodasha International, 1990, 151pp. Photographs by Eikoh Hosoe.
- Katz Chaim Samuel, *et. al., Diccionario Básico de Comunicación*, Nueva Imagen, 1980, 513pp.
- Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *Kazuo Ohno's World from without & within*, Middletown, Canadá, Wesleyan University Press, 2004, 323pp.
- Merton Thomas, *El Zen y los pájaros del deseo*, España, Kairós, 1999, Quinta edición, 184pp.
- Mishima Yukio, *Confesiones de una máscara*, España, Espasa, 2004, 239pp.
- Nietzsche Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, España, Alianza, 2007, 298pp.
- Osho, *Zen. Su historia y enseñanzas*, Madrid, GAIA Ediciones, 2004, 144pp.
- Piñón Lora Maybel Felipa, *Las danzas afrocubanas como forma de comunicación, estudio de significado*, Tesis de maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2005.
- Reyes Palacios Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, Grupo Editorial Gaceta, 1991, 196pp.
- Romero Vázquez Fernando, *La estructura de la lengua. Fundamentos de lingüística*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1989, 75pp.
- Sánchez Vázquez Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005, 130pp.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992, 272pp.
- s/autor, *Curso de meditación Zen*, Instituto Italiano Zen Soto Shobozan Fudenji, México, Editorial De Vecchi, 2006, 159pp.

- s/autor, *Diccionario de la lengua castellana*, España, Real Academia Española, 2001, Vigésima segunda edición, 1069pp.
- s/autor, *Las Artes*, España, Mensajero Bilbao, 1977, 560pp.
- s/autor, *Surrealismo*, España, Polígrafa, 1996, Responsable de redacción: Serge Fauchereau, 63pp.
- Akizuki Tatsuichiro, *Nagasaki. Encuentro con el desastre II*, Traducción de Guillermina Féher, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 143pp.
- Teiji Itoh, *Wabi Sabi Suki. The essence of japanese beauty*, Japan, Edited by Itoh Teiji, Tanaka Ikko and Sesoko Tsune, 1993, 48pp.
- Torres Monreal Francisco, *et. al., El teatro y lo sagrado, de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, España, Universidad de Murcia, 2001, 689pp.
- Virgilio, *Eneida, Geórgicas, Bucólicas*, México, Porrúa, 1980, Séptima edición, revisada por Francisco Montes de Oca, 299pp.
- Zeami, *The Flowering Spirit. Classic teachings on the art of Noh*, Japan, Kodansha International, 2006, 183pp.

HEMEROGRAFÍA

- Camarena Alejandra, “Diego piñón: mi camino en el butoh”, *La voz de Michoacán*, 31 de enero de 2003, Cultura, Sección C, pág. 4.
- Espinosa Jorge Luis, “La danza butoh rompe con el ego: Lola Lince”, *El Universal*, 18 de octubre de 2005, Cultura.

PÁGINAS WEB

- Jean Riviere, “El arte japonés”, [en línea], Dirección URL: <http://www.temakel.com/galeriajapon.htm>, [Consulta: noviembre de 2006].
- Nayibe Sánchez, “Nihon Buyo (danza japonesa): Introducción”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenicass.org/danza/generos/buyo/introducción.html>, [Consulta: noviembre de 2006].
- Prof. Yoshinobu Inoura, “Kagura”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenicass.org/danza/generos/tradicional/kagura.html>, [Consulta: noviembre de 2006].
- s/autor, “Kyogen”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenicass.org/teatro/generos/kyogen.html>, [Consulta: diciembre de 2006].
- s/autor, “Japón-cultura”, [en línea], Dirección URL: <http://www.mx.emb-japan.go.jp/sp/japon/info-cultura-bunraku-kabuki-noh.htm>, [Consulta: enero de 2007].
- Ichikawa Miyabi, “La danza contemporánea en Japón en los 80”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenicass.org/danza/generos/contemporanea/decadadelos80.html>, [Consulta: noviembre de 2007].
- s/autor, “Danza butoh. El arte del ridículo”, [en línea], Dirección URL: http://funversion.universia.es/enescena/danza_butoh.jsp, [Consulta: mayo de 2006].
- Luis Díaz, “Butoh, la danza de la oscuridad”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenicass.org/danza/articulos/butoh.html>, [Consulta: junio de 2006].
- Teresa Carlos y Renata Wimer, [en línea], Dirección URL: <http://cero618.org/principal.html>, [Consulta: mayo de 2008].

- s/autor, “¿Qué es el butoh?”, [en línea], Dirección URL: <http://www.danza-butoh.com.ar/quees.htm>, [Consulta: mayo de 2006].
- Prof. Toshio Kawatake, “El teatro japonés durante el período Tokugawa”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenic.org/teatro/generos/tokugawa6.html>, [Consulta: enero de 2007].
- s/autor, “Artes escénicas”, [en línea], Dirección URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Artes_esc%C3%A9nicas, [Consulta: junio de 2006].
- María Camila Lizarazo. “Lo grotesco en el butoh”, [en línea], Dirección URL: <http://www.japonartescenic.org/danza/articulos/grotesbutoh.html>, [Consulta: junio de 2006].
- Ryukichi Terao, “Haiku y la estética japonesa”, [en línea], Dirección URL: <http://www.geocities.com/Paris/Metro/1250/terao.html>, [Consulta: noviembre de 2006].
- s/autor, “Movimiento pánico”, [en línea], Dirección URL: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/operas.htm>, [Consulta: julio de 2008].
- s/autor, “El teatro de Fernando Arrabal”, [en línea], Dirección URL: <http://www.spanisharts.com/books/literature/tarrabal.htm>, [Consulta: julio de 2008].
- Alejandro Jodorowsky, “Cómo hacer cine”, [en línea], Dirección URL: <http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/diablo01.htm>, [Consulta: enero de 2008].
- Diego Piñón, [en línea], Dirección URL: <http://www.diegopinon.com/Welcome.html>, [Consulta: abril de 2008].

OBRAS

- *PARIDO DEL CIELO*
Compañía Gajuca Ankoku Butoh, de Chile.
CENART
5 al 27 de agosto de 2006
Director: Juan José Olavarrieta
Bailarines: Patricia López, Iko Lee y Juan José Olavarrieta
- *MUXE*
Compañía de Danza Butoh 0.618
CENART
20 de abril al 27 de mayo de 2007
Director: Jaime Razzo
Bailarines: Jaime Razzo y Griselda Medina.
- *HUESOS ROTOS*
Compañía de Danza Butoh 0.618
Teatro de la Ciudad
8 de mayo de 2008
Director: Jaime Razzo
Bailarines: Griselda Medina, Teresa Carlos,
Renata Wimer, Sergio Solís y Jaime Razzo.

TALLERES

- Taller intensivo con Diego Piñón, del 17 y 18 de mayo de 2008 en Tlalpujahua, Michoacán.
- Taller con Diego Piñón, del 19 al 23 de julio de 2008 en Tlalpujahua, Michoacán.

OTRAS FUENTES

- Caligrafías del maestro Luis Koga.
- Entrevista a Tania Galindo, 31 de julio de 2006, Distrito Federal.
- Exposición fotográfica permanente, Museo Hermanos López Rayón, Tlalpujahua, Michoacán.

VIDEO

- *BUTOH RITUAL MEXICANO A.C.*
Diego Piñón
Bailarines: Diego Piñón, Eugenia Vargas,
Cinthia Patiño, José Bravo, Laura Fernández,
Constanza Herrera, Agustín Elizondo, entre otros.
2000, 2004 y 2005
- *SERPIENTE*
Tania Galindo
Lima, Perú
2008
- *UMBILICUS, el centro del ser*
ANZAR, danza contemporánea
Creación y dirección: Diego Piñón
Bailarines: Mónica Castellanos, Rafael Carlín,
Claudia Herrera, Conrado Morales, Elizabeth
Mercado, Fernanda Carmona e Imelda Carrillo.
Guadalajara, Jalisco.
- *BUTOH, piercing the mask*
Video documental
Canal 22
- *SHIJIMA. The darkness calms down in space*
Sankai Juku
Bailarines: Ushio Amagatsu, Semimaru,
Atsuchi Ogata, Toru Iwashita y Sho Takeuchi
Canal 22

Nota: El video anexo es parte de la recopilación del material que de manera gentil me prestaron Diego Piñón, Tania Galindo y José Bravo, que incluye escenas de sus propias danzas, de algunos alumnos y de videos transmitidos por canal 22.

SE ANEXA AL FINAL DE LA TESIS UN VIDEO.